



UMA CIFRA TRÊS VEZES ALHEIA:

O *alheamento* poético, editorial e tradutório no
Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa.

Ana Paula de Bortoli¹

Lígia Maria Winter²

RESUMO

O presente texto tem como objetivo pensar o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, a partir de três modos de alheamento pelos quais o consideramos composto: o alheamento poético, o editorial e o tradutório. O primeiro será abordado a partir da leitura do trecho *Na Floresta do Alheamento*, que carrega o conceito já no título, mas que também contrasta com o discurso fragmentário dos demais textos que compõem o livro. O segundo, pela leitura dos discursos dos diferentes organizadores, editores e tradutores, concomitantemente “alheios” ao livro e seus “coautores” (papel que também é posto em questão). O último retoma *Na Floresta do Alheamento* e discute sua versão por Richard Zenith (1999), salientando as transformações do texto e os critérios de fidelidade do tradutor. Em conflito com esse livro alheado, publicado e republicado após a morte de Fernando Pessoa, permanece uma marca do antilivro particular e secreto: a cifra *L. do D.*, com que Pessoa assinalava os trechos dos fragmentos que pertenciam a um livro confidencial, escrito *enquanto vida* e, na maior parte, engavetado até sua morte.

PALAVRAS-CHAVE: Alheamento, Tradução, Fernando Pessoa, Livro do Desassossego.

ABSTRACT

This paper aims to think about Fernando Pessoa's *Book of Disquiet*, focusing on three forms of estrangement: the poetics of estrangement, the editorial estrangement and the translation as a kind of estrangement. The first one will be considered through the reading of *In the Forest of Estrangement*, a text that carries the concept in its title and differs from the rest of the fragments. The second one will be considered from the point of view of the discourses of the different organizers, editors and translators, the “others” that play an “author-role” in the process of republishing the book. The last part brings the English version *In the Forest of Estrangement* by Richard Zenith (1999), in order to discuss his fidelity intentions in contrast with the text's transformations. In tension with this book, published and republished after

¹ Graduada em Letras - Tradutor/Intérprete pela União das Faculdades dos Grandes Lagos (UNILAGO), São José do Rio Preto. (e-mail: paulitta.d@hotmail.com)

² Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista CNPq. (e-mail: wligiaw@yahoo.com.br)



the author's death, a private signature remains: the cipher *L. do D.*, which Fernando Pessoa used to classify the texts that belonged to a book kept unpublished until his death and that was composed *such as life*.

KEYWORDS: Estrangement, Translation, Fernando Pessoa, Book of Disquiet.

L. do D., uma cifra. O *Livro*, uma referência que não se presta a responder à pergunta “que livro?” e, ao mesmo tempo, é sua única resposta: O Livro, o único Livro, o único impossível e verdadeiro Livro. São essas as duas anotações mais comuns de Fernando Pessoa ao validar os fragmentos que compunham um projeto *conforme a vida, enquanto vida: O Livro*, a cifra *L. do D.* Mas o que lemos e sobre o que falamos? Lemos não a cifra, nem *O Livro*, mas “*O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa”, um título e uma assinatura. Lemos uma cifra nomeada e decifrada, o renome antes do nome. Lemos não um livro qualquer, por não ser nenhum, mas um livro de repente definido e caracterizado. O nunca exposto Livro de Fernando Pessoa, o talvez mais íntimo *livro antilivro*, sempre arquivado, engavetado, distribuído em pequenas anotações, é, de repente, exposto, expropriado, tornado alheio. O que move este artigo é a tensão entre esse *livro intitulado e publicado*, expropriado, que ganhou identidade e agora pode ser lembrado ou esquecido, e aquilo que, ao lermos *O Livro do Desassossego*, nos impele a experimentar a cifra, secreta e indecifrável.

Para nortear nossa leitura, algumas questões são necessárias. O intitulado *Livro do Desassossego* seria uma traição ao arquivo de Pessoa? Ou seria o próprio *tornar alheio*, parte do *alheamento poético*, daquilo que define o indefinível da poética de Pessoa, de modo que a traição intitulada pode tornar-se a maior das fidelidades? Como compreender a *edição* e a *tradução* nesse limite em que nos é revelado algo que a escrita e a identidade não comportam em sua organização? Há, nesse livro *composto por alheios* uma singularidade de que não se pode desviar: a própria *poética do alheamento*, *respondendo* aos alheios que permaneceram *após a morte* de Fernando Pessoa. Fernando Pessoa e seus *outros* se confrontam e são alimentados por *outros* previstos e imprevisos, *organizadores*, *editores*, *tradutores*, expropriadores da autoria, mas, talvez, mais próprios à poética de Fernando Pessoa que a própria hegemonia autoral.

Neste artigo, compreendemos apenas um primeiro momento do



estudo desse tipo dúbio de alheamento num livro que se autoneia *Livro* sem nunca ter sido *terminado*, qualidade inerente ao formato *livro* e não, por exemplo, ao folhetim e à telenovela, que podem ser publicados em partes (não precisam de um final de antemão). Este primeiro momento é uma etapa, de um lado, panorâmica, no que diz respeito ao não detalhamento de todo o livro e à necessidade de apresentar algumas leituras de editores e tradutores, mas também, de outro lado, trata-se de uma leitura específica, pois privilegia apenas um fragmento do *livro* e propõe uma tradução como modo inicial de *experimentar a posição alheia* que essa poética pede.

Sendo assim, propomos uma primeira leitura do *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares; ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa (1999), de Fernando Pessoa, em três vertentes: 1- interpretação da proposta poética de *alheamento*, em que notamos pautar-se o livro, a partir do trecho eleito como inicial em uma das listas guardadas por Fernando Pessoa: “Na floresta do alheamento”, 2- interpretação do discurso do editor da Companhia das Letras, Richard Zenith, no que diz respeito à maneira como organizou os fragmentos originais, tomando a postura de “alheio-autor” e entrando no jogo poético proposto, bem como leitura do discurso de tradutores e organizadores de outras versões do livro, com o objetivo de pensar a maneira pela qual esses discursos “alheios” se inserem na poética referida. Partimos, para tanto, da última edição do *Livro do Desassossego* (1999), por Richard Zenith, considerada a mais completa. Outra edição que deve ser levada em consideração é a de Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha e Jacinto do Padro Coelho (1982). 3- discussão sobre a versão (terceiro alheio) do trecho “In the forest of estrangement”, traduzido por Richard Zenith, em que será pensada a fidelidade em uma poética *de alheamento* a partir das escolhas, contribuições e exclusões do tradutor.

1. O alheamento poético na floresta do alheamento

O trecho “Na Floresta do Alheamento” é bastante conhecido pelo grande público, entre os mais de 480 trechos que compõem o *Livro do Desassossego*, uma espécie de autobiografia angustiante de 534 páginas em prosa poética fracionada, atribuída ao *eu* narrativo do semi-



heterônimo Bernardo Soares. “Na Floresta do Alheamento” é um dos únicos fragmentos do livro que recebem um *título*, diferentemente dos que apenas são ordenados por números, do 1 ao 480. Foi também publicado enquanto Fernando Pessoa ainda era vivo, em 1913, no volume IV da revista *A Águia*. É um trecho interessante, pois, como afirma uma nota de Zenith, “não se encontra o original” (ZENITH, 1999, p. 524). Nesse sentido, a eleição tem motivo e consequência dúbios. Primeiramente, trata-se de um texto que carrega o alheamento já no título. Todavia, o próprio fato de existir um título demonstra um teor não-fragmentário que destoa das demais partes do *Livro*. Sendo assim, trata-se, ao mesmo tempo, de um texto *representativo e não representativo* do alheamento e do modo de seleção dos organizadores do livro, que acaba sendo representativo mesmo que às avessas, por sua “incoerência coerente”: um texto não fragmentário é também um *alheio* entre os fragmentos, selecioná-lo é também trair a ideia de coerência interna que destoa de um livro que se quer *fragmentário*. O mesmo texto será relido no último tópico deste artigo, na versão em língua inglesa do organizador Richard Zenith.

A fortuna crítica referente ao texto é vastíssima, mas interessamos citar o seguinte comentário de Caio Cagliardi (2005):

O primeiro desses fragmentos é o sempre citado “Na Floresta do Alheamento”, que saiu na revista *Águia*, em 1913. Trata-se de um texto de circunscrição histórica, assentado em clichês decadentistas, e cuja atmosfera nevoenta destoa do tom predominante ao conjunto organizado por R. Zenith, melhor se adaptando ao de P. Coelho. (p. 1, grifo do autor).

Certamente, a eleição de um texto que “destoa do tom”, bem como do tempo, com seus “clichês decadentistas”, em relação aos demais fragmentos, é interessante para nossa proposta de compreensão dos critérios de escolha e da própria ideia de *alheamento*. Afinal, essa “atmosfera nevoenta” não deixa de estar repleta de movimentos de *alhear-se*, num espaço-tempo de entre-sonho, que perpassa toda a literatura de Fernando Pessoa. Quanto à escrita, passemos a algumas impressões sobre essa “atmosfera nevoenta” e o modo como ela impulsiona o desdobramento do eu que narra em *outros*.

Um tom tedioso perpassa o trecho, parecendo servir,



estranhamente, de *força criativa* para paisagens e personagens, como num sonho. Entretanto, não se trata de um sonho inconsciente, mas de um “sonho acordado”, lúcido. O começo do texto já nos revela a natureza desse sonho: um estado *entre* dormir e estar acordado, *entre* sono e vigília. Esta primeira frase também nos mostra que não se trata de um estado de inconsciência, mas de inconsciência lúcida, ou de lucidez do sonho: “Sei que despertei e que ainda durmo” (PESSOA, 1999, p. 452).

Essa entre-consciência permite a descentralização do sujeito racional e soberano de si, de modo a possibilitar uma voz narrativa capaz de transformar-se em *outras, alheias a si*. O sujeito está *entre* dois mundos, o sonho e a realidade, tensão angustiante que revela uma inquietação em compreender o que se chama de *realidade*. Fernando Pessoa, em um escrito relativo ao *Livro do Desassossego*, afirma que o trecho “é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado, é – sente-se logo que se lê, e deve, se realizei bem, sentir-se através de toda a leitura – uma confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar” (PESSOA, 1999, p. 502). Nesse sentido, o estranhamento se explica: o tédio se refere à “fúria estéril”, à “inutilidade” desse sonho que, por sua vez, é, ao mesmo tempo, *criativo e alienante*, produto mais familiar de um sujeito e, simultaneamente, seu *outro*, seu *estranho*.

A linguagem é em prosa, mas uma prosa poética cujos sentidos parecem não ter limites, justamente por estar *entre* dois limites: “Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam (...) E quem é esta mulher que comigo veste de observada essa floresta alheia?” (PESSOA, 1999, p. 453). *Comigo veste de observada*, uma inversão que manifesta exatamente essa duplicidade do sujeito-eu, sujeito-outro. O *novo e desconhecido* é também sempre o *velho e mesmo que escreve, sonha e imagina*. O *alheio* nunca deixa de ser o *mesmo*. Ou é o *mesmo* que se torna sempre *alheio*? Também o espaço sofre a mesma divisão-indivisível. A *floresta* é, ao mesmo tempo, *familiar, querida e sonhada*, e estranha, pois é o espaço de um *outro*, que não o almejado. Ao tentar encontrar o espaço próprio, só encontro o espaço alheio. A angústia aumenta sempre que os seres e objetos criados se tornam uma perturbação para o sujeito que os imagina e os narra, perturbação que *tem lugar* na penumbra inquietante de seu próprio quarto, estreito.



O sujeito que narra vai se tornando dois *eus* habitantes de um *espaço-outro*, mais torturante por ser cada vez mais consciente da perda de si como identidade fixa: “Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher... Um grande cansaço é um fogo negro que me consome... Uma grande ânsia passiva é a vida falsa que me estreita...” (PESSOA, 1999, p. 453). Passividade e ânsia convivem num mesmo espaço, falsidade e vida habitam um mesmo campo semântico, assim como o sonho e a realidade, e, ao invés de esse processo acarretar uma *amplificação* do eu, por se desdobrar em outros como seus opostos, o processo é narrado como um *estreitamento*, alhear-se é estreitar-se e não, como diria o senso comum, expandir-se. Esse movimento é muito interessante para a compreensão da poética do alheamento. Podemos pensar, por exemplo, que a expansão do número de fragmentos textuais anexados ao *Livro*, cada vez em maior quantidade conforme as edições, não corresponda à urgência poética do alheamento, que seria de estreitamento, de absorção mais que dispersão. Por outro lado, sabemos que não há um sem o outro, a dispersão não deixa de ser uma causa da absorção e do tédio.

A seguinte exclamação elucida essa problemática do alheamento-estreitamento: “tão longínqua! a floresta tão aqui ante outros olhos meus!” (PESSOA, 1999, p. 454). A floresta é longínqua e, ao mesmo tempo, “tão aqui”, assim como os olhos são tanto “meus” quanto “outros”. A prosa vai se ritmando nessa tensão, em um ambiente ao mesmo tempo *estranho e natural*, onde há um jardim com belas e distintas flores que, diferentemente do que se poderia pensar, não produzem uma atmosfera alegre: trata-se de uma beleza produzida, sonhada ou imaginada e, por isso, torna-se estranha.

Essa floresta estranha e estreita não faz parte do campo semântico da *realidade*. Ela pode ser, a princípio, pensada como um lugar para onde se foge, mas, ao mesmo tempo, o lugar de onde se foge não se pode escapar. É um mundo *seu* e que o nega, que ele próprio desconhece ou em que não se reconhece, uma vida que “não tinha dentro. Éramos fora e outros” (PESSOA, 1999, p. 454). O sofrimento advém quando tornar-se outro não permite conseguir uma identidade, aumentando a distância ao invés de aproximar o sujeito da imagem sonhada. Quem vive a criação não é o sujeito criador, e, sim, um outro personagem que o criador nunca conseguirá ser plenamente. A angústia



é intensificada, ainda, com a manutenção da lembrança de certa *realidade*, sempre ali, mas nunca alcançável.

O ambiente externo dessa prosa é estático e de um sossego angustiante, pois não corresponde ao intenso movimento *interno* de desdobramento que norteia o texto. A “paisagem inútil” da floresta se movimenta sempre por um “como se”: é *como se fosse*, destacando sua qualidade de *representação*. Também o narrador tem *ideias inúteis* que manifestam uma *necessidade de buscar algo de si mesmo* que parece ter se perdido por alheamento. O *tédio* pela inutilidade de uma busca que nunca alcança o almejado faz advir um tipo estranho de *felicidade fingida* que acaba por ressaltar a dor. O eu-outro não é nunca o outro plenamente, não alivia seu desassossego, e, ao mesmo tempo, é um movimento que faz com que o *eu* perca-se daquilo que considerava *sua identidade*.

A inquietação primeira, pois, está na impossibilidade de o sujeito que narra *ser ele próprio*. O personagem criado é algo que sempre apenas *representa*. É como uma sombra que mantém o estado “sonolento” do criador. No desdobramento do eu, o *tédio* e os sentimentos recusados não são atenuados por essa *representação de si*, mas amplificados, tornados *alguém*, tornados um sujeito inteiro capaz de atingir o sujeito inicial. Se a intenção era se tornar *real*, a frustração se dá ao descobrir-se apenas um sonho alheio. A incerteza e a ilusão deixam o campo semântico da ficção e passam a integrar o campo semântico da vida.

Os personagens dessa prosa estão “Cheios, sim, do *tédio* de ser, de ter de ser qualquer coisa, realidade ou ilusão” (PESSOA, 1999, p. 457). Eles têm a consciência de que, naquele lugar, não há ninguém, de que onde estão não há *vida real*, mas *representação como vida*: “uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser...” (PESSOA, 1999, p. 457). No final do fragmento, a manhã rompe o estado de *sonho*, fazendo com que o narrador se questione sobre estar ou não sozinho e ter ou não vivido como duas pessoas. Ele tenta compreender seu entre-estar, que desembocou em *realidade*. A manhã chega impondo uma resposta para a incerteza, causando um estranhamento mais terrível, pois a vida deixa de *representar* o estado incerto do sujeito que narra.

O desfecho coloca em relevo uma impotência: “Basta eu querer



uma coisa para ela morrer. O meu destino, porém, não tem a força de ser mortal para qualquer coisa. Tem a fraqueza de ser mortal nas coisas para mim.” (PESSOA, 1999, Trecho 429, p. 382). Essa tensão entre *para mim* e *para qualquer coisa* coloca em relevo a duplicidade que perpassa o texto: do lado de cá, a fraqueza e a mortalidade, a insuficiência de ser *apenas eu*, a mortalidade das coisas *para mim*. Do lado de lá, a potência de imortalidade de e *para qualquer coisa*. A floresta silenciosa, própria e alheia, é silenciada com a chegada do dia, mas permanece, como um grito abafado, na *realidade* alheia que começa, no momento em que termina o entre-sonho.

2. O alheamento como edição

O *Livro do Desassossego* nasceu antes dos três heterônimos renomados, e, apesar de ter sido iniciado tão cedo, e de ter sido escrito durante toda a vida de Fernando Pessoa, permaneceu inacabado. Martins, afirma, em seu artigo “Editar Bernardo Soares”, para a revista *Colóquio das Letras*:

O *Livro do Desassossego* é um título criado por Pessoa no princípio dos anos 10, e que passa por servir-lhe de sigla para marcar certo tipo de texto em prosa que vai escrevendo. Alguns deles publicou-os em vida, primeiro sob o seu próprio nome, e a seguir, logo em 1913 e depois de 1929, com o de Bernardo Soares. Mas a esmagadora maioria dos outros, dos que ficaram por publicar, virá a ser encontrada no espólio de Pessoa sem seqüência nem datas, e às vezes em fragmentos quase ilegíveis, só por aproximação integráveis sob o título por Pessoa criado para aquilo que geralmente é entendido como uma espécie de diário interior (MARTINS, 2000, p. 220).

Como afirma o organizador Richard Zenith no prefácio à 2ª edição pela Companhia das Letras, o livro “nunca existiu, propriamente falando, e nunca poderá existir. O que temos aqui não é um livro mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro pela ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer leitura” (ZENITH, 1999, p. 13). Nesse livro nunca escrito, mas sempre guardado, como uma confissão engavetada, confessada *para não ser lida*, ou para ser experimentada em fragmentos, Bernardo Soares tem



um papel bastante interessante. Sabemos que Fernando Pessoa foi poeta e tradutor, e que seus heterônimos mais conhecidos são Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, sem contar Fernando Pessoa (ele mesmo). Sabe-se menos, portanto, sobre os outros heterônimos de Pessoa, que “morreram” logo ou tiveram menos visibilidade. Um deles é Bernardo Soares.

No *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares discorre sobre a própria estética de *ser alheio*:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. (...) Quem sou por detrás desta irrealidade? Não sei. Devo ser alguém. (...) Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes francas (PESSOA, 1999, Trecho 114, p. 139).

A intensificação do alheamento e sua clara apresentação como uma *estética*, já que *de corpo presente* essa arte não é possível, assinalam duplamente a necessidade poética do *Livro* e a qualidade de um semi-heterônimo que não chega a ganhar identidade fora do papel. A consciência de sua qualidade de palavra escrita, e não de ser vivente, provoca afastamento e clausura, mas um afastamento consciente de si, como artista de si: “Por isso *me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes francas*” (1999, p. 139, grifos nossos)

Bernardo Soares é singular em virtude desse seu papel: considerado por Pessoa um “semi-heterônimo”. Para Richard Zenith, “Soares não foi uma réplica de Pessoa, nem sequer em miniatura, mas um Pessoa mutilado, com elementos em falta. Soares tinha pouca personalidade e nenhum sentido de humor; Pessoa possuía ambas as coisas, e em grande medida” (1999, p. 15). Nesse sentido, o *Livro* traz não uma voz em evidência, mas um jogo de personalidades por meio de uma voz “mutilada”, usando o termo de Zenith.

Nosso objetivo, neste segundo tópico, é pensar sobre esse jogo de personalidades a que tal voz “mutilada”, ou apenas sem força suficiente



para construir uma identidade, dá margem, mas a partir do que foge ao domínio autoral: os critérios dos organizadores e editores do *Livro do Desassossego* para a escolha e disposição dos fragmentos *em um livro*. A pergunta norteadora, neste momento, é: o que é a fidelidade numa poética que se embasa na infidelidade, na expropriação e no alheamento? Sabemos que o ato tradutório e o ato editorial englobam uma diversidade de questões que fazem com que a tentativa de fidelidade se torne um compromisso instável, que pode ser pensado como um desvio produtivo na operação linguística, cultural e comunicativa, um desvio necessário. Mas, sendo um desvio, implica em traição, ou pode ser pensado como fiel? Para pensar sobre isso, tomaremos por base a introdução feita por Richard Zenith, tradutor de Fernando Pessoa e organizador do *Livro*, em que apresenta seus critérios de exclusão e ordenação do livro. Se, num primeiro momento, percebemos uma poética de alheamento *entre* sonho e realidade no livro, agora, num segundo momento, pensaremos sobre outro sentido de alheamento: aquele imposto por uma voz alheia, voz de um editor, organizador ou tradutor, que, apesar de aparentar manter um papel acessório, acaba entrando na poética textual e complicando suas consequências.

Essa voz alheia não deixa de fazer ecoar a noção de função-autor, que Foucault (2006) discute em seu “O que é um autor?”, retomando a transformação histórica do conceito, a partir da diferença entre a necessidade de atribuição de autoria a textos científicos e sua falta de necessidade em relação aos textos ficcionais (tragédias, comédias, epopeias), que circulavam anônimos. A valorização do autor acontece quando ele se torna uma figura passível de punição por ser titular de um discurso potencialmente transgressor. A partir de então, o *autor* se aproxima da noção de *verdade*, ou de um conjunto de “verdades”. Apenas no final do século XVIII é que se enraíza a relação autoria-propriedade. Enquanto que a função-autor é dispensável em certos discursos científicos em virtude de seu funcionamento num contexto de circulação que os asseguram, nos textos literários ela se mantém. Como *função*, não designa um indivíduo criador, mas um nome pelo qual *identificar* os textos. Nomeação não de um indivíduo, mas de um modo de compor, de uma escrita. Entretanto, se pensarmos



no *Livro do Desassossego*, notamos que seu modo de compor *por alheamento* produz, em sua própria poética e por projeção, uma escrita em que tencionam modos de compor diferentes, em que conflitam diferentes *autores*. É como se sua função-autor já viesse *alheada* desde o início, projetada *para o outro*. Neste momento, pensemos em um *outro* específico: os editores.

Foram várias as edições do *Livro*. Sobre elas, destaca Mendes:

As diferenças entre as edições (...) são, por um lado, de ordem quantitativa, na medida em que varia o número dos textos incluídos; mas, por outro, são de ordem *qualitativa*, pois respeitam à *dispositio*, a ordem em que os fragmentos aparecem no livro, e até ao próprio conteúdo deles, por não terem sido reproduzidos todos integralmente. (...) Ao privilegiar este ou aquele aspecto temático, esta ou aquela fase criadora, esta ou aquela idéia da obra, os tradutores fizeram uma opção programática, e porventura ideológica, como aliás o confirmam os comentários inseridos por eles nos respectivos prefácios ou epílogos (MENDES, 1996, p. 31, grifos do autor).

A obra publicada em vida por Fernando Pessoa tinha apenas 12 fragmentos. Os demais 450 fragmentos incorporados à 1ª edição (1982, p. 32), pela editora Ática, foram trechos de manuscritos com o sinal *L. do D*, deixados por Pessoa. Depois disso, outras editoras expandiram o livro, reorganizando-o. Em sua edição, Zenith afirma que ficou “tentado em restringir o corpus desta edição aos textos cuja atribuição não levanta dúvida. Seria, pelo menos, um critério claro e simples. Não sei, porém, se seria mais fiel” (ZENITH, 1999, p. 32). Esse discurso nos mostra, nos próprios critérios de seleção, uma proposta tensiva: ser fiel ao texto de Pessoa talvez não seja ser fiel aos textos que Pessoa, indubitavelmente, havia selecionado para habitar o *Livro*. Martins afirma, sobre esse tipo de fidelidade/infidelidade, que:

A discordância em relação a qualquer edição do Livro do Desassossego é inevitável. Nenhuma pode obter aceitação geral nos mesmos termos em que a edição de outro livro qualquer pode e deve procurá-la. Não basta explicitar os critérios utilizados e segui-los com rigor, porque nenhum critério resiste à avalanche dos fragmentos e à necessidade permanente de a



discriminação filológica se medir com o acaso e o risco. Não basta ser simples e eficaz, porque a simplicidade e a eficácia colidem de frente com essa estranha forma de um livro que não é um livro.

O trabalho de edição pode aqui ser entendido, de modo nítido, como um suplemento de autoria, tal como a consideração exterior dos vários volumes que têm aparecido com o título *Livro do Desassossego* mostra bem: são livros diferentes, que variam consoante o respectivo editor (MARTINS, 2000, p. 223-224).

Por carregar de modo tão visível uma tensão que é inerente a todo livro, a partir do momento em que ele é *assinado e publicado*, em que entra em um sistema editorial e mercadológico, e por ter particularidades tão *pessoais e secretas, cifradas*, de Fernando Pessoa, o *Livro* deixou de ser um, dentre vários, e passou a ser uma das obras mais estudadas do autor. Ainda sobre as diferentes edições, destaca Cintra:

Desde a primeira edição, muito se tem falado sobre essa obra que Pessoa escreveu de 1913 a 1935, praticamente toda a sua vida literária, mas que não chegou jamais a organizá-la de forma definitiva. Obra aberta, ela admite várias possibilidades de leitura, e a cada edição, algo se lhe acrescenta, subtrai-lhe ou se lhe modifica. Assim, mais do que qualquer outro texto de Pessoa, o *Livro do desassossego* é um texto em constante mutação, em que a própria palavra *livro* torna-se objeto de desconfianças (CINTRA, 2005, p. 25, grifos do autor).

Ainda segundo o mesmo autor, “Livro ou não, são vários os livros denominados *Livro do desassossego* e, a cada vez que uma nova edição surge, dilui-se ainda mais a ideia de que haverá uma edição definitiva. Assim, desde 1913, temos várias *possibilidades* de livro, ou melhor, vários *livros*” (CINTRA, 2005, p. 37, grifos do autor). Essa desconfiança provocada pelo termo *livro* pode ser percebida, por exemplo, pelo modo como Zenith qualifica o *Livro do Desassossego*, sob o título de *antilivro*. Todavia, a singularidade desse *objeto de desconfianças* não nos parece estar apenas em uma negação do formato livro. A tensão se sobrepõe à afirmação ou à negação, de modo que o que impressiona é um constante *expropriar poético-identitário*, expropriação, alheamento e estreitamento em um livro *escrito para ser*



engavetado, enquanto Fernando Pessoa vivesse para trancar suas gavetas, e possivelmente para ser *expropriado*, *tornado alheio*, um alheio capaz de encontrar aquilo que, do *si mesmo*, é irreduzível à identidade, após a morte do detentor da identidade. Citando o *Livro*:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças (PESSOA, 1999, Trecho 299, p. 283-284).

Em “Mimesis obscena: um estudo sobre a traição poética e um aceno a Fogo Pálido, de Vladimir Nabokov” (2008), Winter discorre sobre uma modernidade caracterizada justamente por esse modo de encenar, uma *cena fora de cena*. A exteriorização permite ao sujeito transformar-se em suporte da representação, mas uma representação *fora de cena*, por *alheamento*. A multiplicação de personagens e cenas a partir de *um mesmo* suporte, o poeta, provocam o desassossego de um *único* que se sabe *alheio*, mas também se quer *próprio*, *singular*. O alheamento ganha conotação distinta: não eufórica, como forma de *ser mais do que é*, de experimentar outras existências, mas disfórica, como *afastamento de si*.

Pensem, pois, sobre a relação entre edição e expropriação ou alheamento. No caso do *Livro do Desassossego*, a edição deixa de aparentar ser uma função acessória e se evidencia como proprietária intelectual, como *assinatura* validada pela assinatura do autor, que já não está presente para desautorizá-la (lembremo-nos da noção de autoria-propriedade, de que trata Foucault). Os organizadores, editores e tradutores são *leitores com autoridade*, leitores que definem caminhos e inserem o texto em um contexto que o transforma. Por essa visibilidade que a função acessória ganha, capaz de colocar o editor na mesma posição do autor, alguns estudiosos se sentiram impelidos a defender certa originalidade de não-publicação e criticar tamanha autonomia daqueles que deveriam *se manter acessórios*, autonomia que leva a uma negação da poética do *Livro*, que nunca se quis livro. Segundo Rubim, em um artigo a respeito da organização do *Livro*:



a familiaridade com o Livro do Desassossego é o máximo de intimidade possível com o autor que não se quis íntimo de ninguém (...) Torna-se interessante pensar que, ao confrontar-se com semelhante problema, qualquer dos editores do Livro do Desassossego começa por se rever na posição em que o próprio Pessoa esteve sem conseguir resolver o problema. (...) O editor parte donde Pessoa ficou e, salvo acidente ou desistência, irá sempre conseguir o que ele nunca alcançou: um livro (RUBIM, 2000, p. 216-217).

Fernando Pessoa, em nota para suas próprias edições, propõe uma organização para o livro, que deveria “basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes (...) há que fazer uma revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam” (PESSOA, 1999, p. 505). Essa organização é interessante, pois coloca em tensão um processo consciente, embasado numa “escolha rígida”, e um processo de “desconexo lógico”, “devaneio”, “trechos variadamente existentes”, mesma tensão que permeia a obra, manifesta no plano da organização editorial. Essa tensão duplica o entre-lugar do discurso de Pessoa, entre consciência e inconsciência, realidade e sonho. Trata-se, pois, de um *estilo antiestilo*, um *livro conscientemente antilivro*, e não apenas um *antilivro*, como sugere Richard Zenith.

Em nota à 2ª edição, Zenith ressalta a necessidade de *ser fiel* que movia os editores: por meio de “vários investigadores ao longo de várias décadas (a começar por Maria Aliete Galhoz, seguida por Teresa Sobral Cunha) que estamos a chegar, no meu entender, a um texto relativamente fiel, em termos de lição dos manuscritos” (ZENITH, 1999, p. 7). A *fidelidade* desejada pelos organizadores se torna complexa pelo fato de seus trabalhos serem pautados em *transformações e mudanças*, que podem configurar *traição*, não fidelidade. Todavia, devemos considerar que nem mesmo a poética de Pessoa se define pela noção de fidelidade e, muito menos, pela homogeneidade. No *Livro do Desassossego*, o autor “se dividiu em dezenas de personagens literários que se contradiziam uns aos outros, e mesmo a si próprio” (ZENITH, 1999, p. 14). A contradição e o alheamento, que provocam uma série de incertezas, se sobrepõem às noções de homogeneidade e fidelidade do senso comum. Nessa sobreposição, advém uma fidelidade-outra: a



fidelidade inerente à própria *poética de alheamento*: é fiel editar, é fiel transformar.

Nesse sentido, também a *tradução* é um exercício de alheamento e fidelidade. Conforme afirma o teórico Francis Henrik Aubert, em seu livro *As (In) Fidelidades da tradução*, “o ato tradutório toma como ponto de partida uma mensagem efetiva (...) e a transforma em nova mensagem pretendida (não idêntica à mensagem efetiva)” (AUBERT, 1994, p. 74). Portanto, a segunda mensagem pretendida passa inevitavelmente por *infidelidades*, mas o mecanismo acaba tendo uma fidelidade inerente. A tradução como *desvio produtivo* entra no jogo dessa poética de alheamento de modo homólogo, pois é, também, um exercício de transformação. A fidelidade desse desvio está em ser fiel não a uma noção de origem romântica, mas a uma inconstância característica da poética e da identidade moderna, *por alheamento*, do texto.

É interessante ressaltar, nos comentários de estudiosos do *Livro*, o destaque dado ao exercício de tradução. No texto de Cintra, temos o seguinte comentário:

Esse livro que descentra todos os conceitos, inclusive a própria definição de livro, e aterroriza os tradutores por seu caráter lingüístico extravagante ilógico, é permeado por uma palavra em trânsito, insondável em sua multiplicidade, cujo tom central de devaneio dá-lhe um caráter de provisionabilidade e opacidade, uma vez que obriga o leitor a voltar-se, através de sua pluralidade e vozes (intertextuais, de gêneros, de posições ideológicas e estéticas) para si mesma – essa é a linha tênue onde todas as diversidades do livro de Guedes e Soares se justapõem (CINTRA, 2005, p. 61).

O *medo de traduzir*, que se justifica pela impossibilidade de *fixar um sentido capaz de ser traduzido*, também, de certa forma, se torna o grande estímulo do alheio-tradutor, pois é neste momento em que ele é impelido a questionar a natureza de sua atividade. Traduzir não é *dominar completamente* todas as vozes do texto, só é possível traduzir quando a tradução entra no impulso pelo desdobramento e percebe sua finitude. Como afirma Mendes, a respeito das edições alemã e italiana do *Livro*, “a intervenção dos tradutores (...) é de facto de tal alcance que eles devem ser considerados como verdadeiros coautores do texto” (MENDES, 1996, p. 32).



3. O alheamento como tradução

No livro *O que é tradução*, Campos lida com as ideias de fidelidade e infidelidade em vários momentos de seu estudo. Segundo ele, “se o leitor tiver a esperança de encontrar o texto original em qualquer tradução, por mais fiel que ela seja, verá frustrados os seus propósitos” (CAMPOS, 1987, p. 11), pois “nenhuma tradução pode ter a pretensão de substituir o original” (CAMPOS, 1987, p. 12). Não se pode exigir a fidelidade simples da manutenção de um *querer dizer* original, em especial se mesmo o autor do texto original não tem controle absoluto sobre tal “querer”. Além disso, sabemos que “Não se traduz afinal de uma língua para outra, e sim de uma cultura para outra” (CAMPOS, 1987, p. 26), o que se complica, ainda mais, de uma *literatura* para outra, em especial no que tange o caráter *formal* do texto: “a correspondência formal quer dizer que a forma do texto original deve ser seguida pelo tradutor com a máxima fidelidade possível, muito embora em alguns casos essa fidelidade se reduza ao mínimo” (CAMPOS, 1987, p. 48-49).

Pensemos, portanto, a tradução não como uma necessidade de fidelidade, mas como um exercício de alheamento, pois, como afirma Francis Henrik Aubert, não se pode exigir “uma fidelidade àquilo que é por definição inacessível: no caso em pauta, a mensagem pretendida do emissor original” (AUBERT, 1994, p. 75). Nesse exercício de alheamento, o sujeito tradutor não deve mais tentar manter-se *acessório*, uma vez que suas escolhas farão parte da poética do *texto alheio* então escrito. A postura *acessória* esperada do tradutor, como nos mostra Aubert, deixa de ser a mais *correta* por revelar as grandes ilusões de uma tradição apegada à noção estável de origem: “em uma visão bastante difundida da tradução e do traduzir, o seu agente, o tradutor, deveria, na medida do possível e do impossível, abstrair o seu próprio ser, tornar-se um mero canal”. Se o tradutor *se mostrasse*, ele seria uma espécie de “interferência indevida”, que resultaria em “desvios inadmissíveis” (AUBERT, 1994, p. 7, grifos do autor).

Entretanto, numa poética em que os desvios são produtivos, a exigência do *apagamento* acaba sendo um fator limitante e menos fiel ao texto. Exigência mesma que se sabe impossível, levando em conta



todos os aspectos culturais, linguísticos e demais interferências que envolvem o processo tradutório. Nesse sentido, o texto a ser traduzido não pode ser *protegido*. Segundo Arrojo, “o leitor de um texto não pode proteger os significados originais de um autor porque, a rigor, nem o próprio autor poderia estar plenamente consciente de todas as intenções e de todas as variáveis que permitiram a produção e a divulgação de seu texto” (ARROJO, 1993, p. 18-19). O tradutor sempre vai deixar as marcas daquilo que o constitui como pessoa, interagindo com a poética do texto que lê e em que se lê.

A noção de *traição*, portanto, acaba se dispersando juntamente com a dispersão da postura logocêntrica, de que “derivamos preconceitos, as noções de inadequação e inferioridade, de traição (...) e, sobretudo, a impossível tarefa que se impõe a todo tradutor”, “de que possa também colocar-se na pele, no lugar e no tempo do autor que traduz, sem deixar de ser ele mesmo e sem violar a sintaxe e a fluidez de sua língua, de seu tempo e de sua cultura” (ARROJO, 1993, p. 73). Se a tradução não *reproduz o original*, não é porque o texto não seja passível de recuperação, mas porque a *origem* nunca existiu enquanto *estabilidade*, mas como *segredo*, cifra.

Fernando Pessoa não viveu até que o *Livro do Desassossego* ficasse pronto, talvez porque o escrevia *como vida*. A publicação *após sua morte*, portanto, acaba por dar um acabamento abrupto, mas legítimo, para tal *livro de vida*. Deixá-lo engavetado poderia ter sido aparentemente mais fiel, mas também não respeitaria um término de *domínio particular, privado, de autoridade*, e sua conseqüente *publicação, passagem ou travessia ao domínio público*, em que a tradução, também uma *travessia*, não poderia deixar de acontecer.

Essa noção de travessia é interessante para nossa leitura do alheamento: “O verbo ‘traduzir’ vem do verbo latino *traducere*, que significa “conduzir ou fazer passar de um lado para o outro”, algo como “atravessar”” “traduzir nada mais é do que isto: fazer passar, de uma língua para outra, um texto escrito na primeira delas” (CAMPOS, 1987, p. 7). Entretanto, a travessia não é tão simples como sugere Campos. Nunca se deixa o corpo do lado de cá do que se atravessa, as marcas de uma identidade transgredida serão sempre visíveis. Por isso, a travessia não deixa de manter uma conotação negativa, como *tomada*



de lugar e de poder, como afiança Arrojo: “se, no processo de tradução, o tradutor, ou tradutora, tem que necessariamente tomar o lugar do autor e se apossar de seu texto para que esse possa sobreviver em outra língua, não há como eliminar esse momento de usurpação e de conquista” (ARROJO, 1993, p. 82).

Pensemos, pois, nessa dupla operação tradutória, como travessia identitária e travessia de domínio (do particular ao público, do autor ao tradutor e ao editor), na leitura que faremos da tradução do mesmo trecho lido inicialmente neste artigo: “Na Floresta do alheamento”, traduzido para a língua inglesa por Zenith como “In the forest of estrangement”.

Primeiramente, salta aos olhos a opção pelo *estrangement* e não pelo *otherness*, como foi traduzido em outro momento no texto. Notamos dois conceitos distintos, mas que se confundem: a *outridade*, *otherness*, e o de *estranhamento*, em especial se lembrarmos do *unheimlich* freudiano, palavra que significa ao mesmo tempo *estranho e familiar*, justamente pela tensão entre algo extremamente secreto e familiar que se torna estranho, expropriado. De certa forma, algo *próprio, familiar, secreto* que se torna *estranho*, se transforma em um *outro*, mas nunca deixando de manter as marcas da identidade anterior transgredida. A opção pelo *estranhamento* e não pela *outridade* confere ao *alheamento* um tom muito mais *próprio* do que *alheio*, o *estranho de si mesmo* mais do que o *outro*, o que, de certa forma, condiz com o teor fragmentariamente confessional do livro, um tipo *estranho* de autobiografia.

Pensemos, agora, em alguns fragmentos do texto traduzido, em comparação com o texto em língua portuguesa. No seguinte fragmento, a frase inicia-se com “Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar” (p. 452). Já a tradução, inicia-se com “Half awake and half asleep, I stagnate in a lucid, heavily immaterial torpor, in a dream that is a shadow of dreaming”. No que se refere à correspondência formal, temos uma interessante *perda* na tradução para a língua inglesa: a aliteração da sibilante *s*, em língua portuguesa, ressalta uma atmosfera de *sombras das sombras*, que se aproxima do sonho: “sonho que é uma sombra de sonhar”, dimensão que é favorecida também pela aliteração das nasais *n* e *m*, num som constante quase como um mantra. Na



versão “in a dream that is a shadow of dreaming”, o tradutor mantém as nasais e a repetição do *sonho* (*dream, dreaming*), que acaba compensando, em parte, a perda das sibilantes. Notamos, também, que o início da frase é invertido na tradução, e que, nessa inversão, se dá ênfase à assonância do som da vogal alta [i] (e da semivogal cuja pronúncia corresponde, na escrita, à letra *i*, como em *in*), compensando a perda da média-alta [o], no original: *in, dream, is, dreaming*.

No parágrafo em que se insere o trecho “Eu não sei onde estou nem o que sonho” (p. 453), traduzido por “I don’t know where I am or what I’m dreaming” (p. 417), notamos também uma diferença interessante. No texto original, é saliente a aliteração das nasais mantendo a mesma atmosfera onírica que vimos anteriormente, bem como uma leve repetição da vogal alta [u], acentuando a repetição dos termos, como num mergulho nas profundezas repetidas insistentemente, que se misturam como se misturam seus sons: *mundos, profundeza, um mar, profundeza, um céu, profundezas, misturam-se, não sei onde*. No texto traduzido, o que ganha reforço é a repetição da vogal alta [i], como em *between, blindly seeing e dreaming*. Essa diferença é interessante por reforçar a observação inicial, de que o tradutor optou por trocar a assonância da vogal alta [u] (e da média-alta [o]) por outra vogal alta, [i], de modo a compensar a perda sonora do original:

Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundeza de um mar e a profundeza de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. (p. 453)

My attention floats between two worlds, blindly seeing the depths of an ocean and the depths of a sky; and these depths blend, they interpenetrate, and I don’t know where I am or what I’m dreaming. (p. 417)

O mesmo (substituição de uma vogal alta por outra) acontece na frase “Um vento lento varre um fumo” (p. 453), traduzida por a “light breeze spreads a mist” (p. 418). Percebemos, até agora, duas preocupações do tradutor: a primeira em *compensar perdas* e a segunda em *manter a forma original, ser fiel a ela*, como em: “Um vento de sombras sopra cinzas” (p. 453), traduzido por “A gust of shadows blows ashes” (p. 417), mantendo as sibilantes tão marcantes no texto de Pessoa, talvez por isso a escolha de *gust*, no lugar de *wind*.



Todavia, notamos, também, acréscimos que inserem, de algum modo, marcas do tradutor no texto. Na tradução de “Uma grande angústia” (p. 453), a saber, “An enormous, inert anxiety” (p. 417), o acréscimo da palavra *inert* é tanto semanticamente quanto sonoramente interessante. Semanticamente, acrescenta à *ansiedade*, cujo campo semântico mantém sentidos de *pressa*, *agitação*, *angústia*, o seu *outro lado*: inércia. A ansiedade é justamente a pressa de quem não pode fazer nada agora, de quem está inerte no presente, movimento também marcante no texto de Pessoa: o movimento do estático (movimento especialmente psíquico), a estaticidade do movimento (especialmente o físico), como, por exemplo, notamos no trecho “O movimento parado das árvores; o sossego inquieto das fontes;” (p. 455) traduzido por “The static motion of the trees; the troubled quiet of the fountains;” (p. 419). Ao inserir a palavra *inert*, portanto, o tradutor opta por frisar o sentido *outro* da ansiedade, o *alheio que é*, o oposto que carrega em si, estranho de si. Sonoramente, notamos a seguinte repetição: *enor*, *iner* (*enormous*, *inert*), identificando as duas qualidades da ansiedade em uma única, semelhante e diferente. A inércia é enorme, tanto semanticamente quanto sonoramente.

Outra intervenção do tradutor acontece num trabalho como o seguinte: ao traduzir “(...) mãos de concordância espiritual ao entristecer longínquo, e próximo à alma, do alto silêncio do céu” (p. 455, grifos nossos), o tradutor optou por *parênteses*, ao invés de vírgulas, justamente num momento em que, semanticamente, se fala de *alma*, transformando uma frase explicativa em um tipo de *sussurro de alma*, que não é mais “a alma”, como no original, mas “nossa alma”, *our soul*: “(...) and to reach its spiritually kindred hand up to that distant sorrow (so close to our soul) of the heavens’ lofty silence” (p. 419).

Também notamos uma interferência criativa no seguinte fragmento: “Na clepsidra da nossa imperfeição gotas regulares de sonho marcavam horas irreais...” (p. 455) traduzida por “In the clepsydra of our imperfection, steady drops of dreaming marked the unreal hours...” (p. 419), em que *horas* e *nossa* (*hours*, *our*) ganharam uma identidade sonora que nos leva ao mesmo movimento de *estranhamento* (o estranho que é o mesmo) que nutre o texto de Pessoa. A intervenção é, dessa maneira, *fiel* à poética de Pessoa ao *acrescentar* novas



possibilidades de identificação anteriormente não previstas.

Por outro lado, há também momentos em que o tradutor comete *traições* ao texto original, no sentido de *deixar de traduzir* algo importante ou de cometer certos equívocos, intencionais (com o objetivo de simplificar a leitura) ou não. Apresentamos os dois seguintes exemplos: o trecho “Tínhamos-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso **empequenara-se** nos na atenção” (p. 454, grifos nossos), traduzido por “We had forgotten time and the immensity of space had **become tiny** in our eyes”. (p. 419, grifos nossos), e o trecho “Ó horas multicolores!... **Instantes-flores, minutos-árvores**” (p. 457, grifos nossos) traduzida por “O multicoloured hours!... **Moments like flowers, minutes like trees...**” (p. 421, grifos nossos).

No primeiro fragmento, o neologismo *empequenar* é substituído por uma construção comum da língua: um verbo e um complemento: *become tiny*. No texto de Pessoa, a ênfase é dada à atenção humana, que, de tão pequena frente à imensidão do espaço e do tempo, não tem como apreendê-los senão “empequenando-os”, por isso o *nos* do “empequenara-se nos”. No texto do tradutor, a ênfase é ao espaço, que desempenha a ação de tornar-se pequeno para alcançar o olhar humano.

No segundo exemplo citado, o tradutor transforma metáforas, “instantes-flores” e “minutos-árvores”, em comparações simples: *moments like flowers, minutes like trees*. Este é um problema que aponta menos para uma questão de *fidelidade* ou *autoria* do que para um equívoco, a não ser que se tratasse de um intencional “tornar fácil”, em especial porque a comparação é bastante distinta do procedimento de *identificação metafórica*, de participação de identidades. Comparar uma coisa a outra é elencar características que as assemelham. Dizer que uma coisa é outra é promover uma identificação que as torna uma única, que torna o *alheio*, o *estranho*, algo próprio, de modo que termos distintos adquirem uma *nova lógica* identitária. Sendo assim, substituir uma metáfora por uma comparação nos parece um equívoco grave, em especial se nos lembrarmos do conceito de *estranho* de que viemos tratando, e que se torna mais interessante nos processos metafóricos.

Até este momento, portanto, notamos os seguintes procedimentos tradutórios: a *manutenção fiel* de aspectos semânticos e sonoros, a *compensação* de aspectos sonoros, em especial de uma vogal



alta por outra, o *acréscimo* marcando escolhas do tradutor e seu exercício de autoria e *traições/falhas*, que ignoram um efeito expressivo de grande importância no texto original, simplificando-o. Também como parte dos exemplos de simplificação, temos as traduções de frases originais escritas em uma ordem complexa.

Na frase “Surge mas não apaga esta, esta da alcova típica, essa de uma floresta estranha” (p. 453) traduzida por “This new reality – that of a strange forest – makes its appearance without effacing the reality of my warm alcove” (p. 417), notamos claramente uma forma mais explicativa na tradução. Nela, percebemos que é a floresta estranha a *nova realidade* que surge sem apagar a realidade *familiar* da alcova típica (lembrando-nos do *unheimlich* freudiano, o *novo estranho* que surge justamente daquilo que é mais *familiar*, o quarto de sempre, a alcova típica). No original, isso não está claro, pelo contrário, há uma alternância sintática entre *esta da alcova típica* e *essa de uma floresta estranha*, que as coloca *num mesmo lugar sintático*, apenas diferido semanticamente pela sutileza do pronome demonstrativo, marcando a proximidade e a distância: *esta* alcova, *essa* floresta.

Outro exemplo dessa simplificação: “E a essa paisagem conheço-a há muito, e há muito que com essa mulher que desconheço erro, outra realidade, através da irrealidade dela” (p. 453), traduzida por “And I’ve known that landscape for a long time, and for a long time I’ve walked with this woman I don’t know, wandering as a different reality through her unreality.” (p. 418). Temos que pensar a relação entre *essa paisagem conhecida há muito tempo* e *essa mulher desconhecida com quem erro há muito tempo* para compreender a relação entre *realidade, outra realidade e irrealidade “dela”*, da paisagem ou/e da mulher, ou da paisagem que é a mulher (*essa paisagem, essa mulher*). Esse pensamento fica mais complicado pelas inversões do sujeito: e essa paisagem, conheço-a; com essa mulher que desconheço erro (desconheço *os erros da mulher* ou *erro com a mulher que desconheço?*). Já na tradução, não enfrentamos essa dúvida: *I’ve known that landscape, I’ve walked with this woman I don’t know*. O tradutor opta, ainda, por traduzir o demonstrativo “essa” de “essa mulher” pelo *this*, no lugar do *that*, como traduz *that landscape*, de modo a retirar a ambiguidade.

Com esse breve apanhado de fragmentos, podemos esboçar uma



conclusão prévia sobre algumas questões anteriormente levantadas. No que diz respeito à *travessia identitária e de domínio* da tradução, notamos que ela está ainda bastante preocupada com a *fidelidade ao original*, que só deixa de lado, normalmente, em prol de outra necessidade de fidelização, aquela que justifica *simplificar* o texto visando certas necessidades de mercado. Nesse sentido, a *travessia para o domínio público* acontece como uma forma de traição. O que devemos compreender é que *repetir* certos efeitos sonoros ou semânticos no texto traduzido não significa, necessariamente, *fazê-lo atravessar para outra língua*, não significa que o texto conseguiu ganhar uma nova (e mesma, portanto estranha) configuração. Algumas vezes, é justamente uma aparente traição a responsável pela travessia, como no caso do *acréscimo* citado, marcas que o tradutor deixa no texto. Essas *traições que permitem a travessia* se distinguem de outras traições, mais ligadas à travessia no sentido do *domínio* que da *identidade*, como o caso das simplificações, em especial a opção pela comparação, em detrimento da metáfora.

Considerações finais

Procuramos discutir a poética de *alheamento*, no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, de três maneiras distintas, optando pelo trecho “Na floresta do alheamento” como condutor dessa leitura: 1- a leitura do *alheamento poético* como um tipo de *estranhamento* que se relaciona com o *unheimlich* freudiano, o *estranho* daquilo que é mais *familiar* e *guardado como um segredo*; 2- a leitura do *alheamento poético* como um processo capaz de *se desdobrar* pelo que se compreende como *extra-textual*, e, para isso, lemos o discurso de editores e tradutores do *Livro* sobre a polêmica de sua organização, de sua publicação *após a morte do detentor dos direitos sobre a autoria e publicação*, em detrimento de um *engavetamento secreto* que seria condizente com a *morte do autor*; 3- a leitura da tradução de um dos editores do *Livro*, Richard Zenith, procurando compreender qual seria o papel da tradução nesse jogo de alheamento e estranhamento e, em especial, se os procedimentos de tradução seguem um ideal de *fidelidade* ou propõem um tipo de *travessia* que seria *fiel* à poética de alheamento estudada no primeiro tópico.



Notamos, em especial, que *alheamento* e *estranhamento*, no sentido mencionado, estão muito próximos e que acarretam, também, um tipo de *estreitamento da identidade*, ao invés da euforia pela amplitude. Desdobrar-se não é se livrar de uma clausura, mas imergir ainda mais nela, por saber-se preso numa identidade em que não há nada, senão um espaço: “tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças” (PESSOA, 1999, p. 284). Essa espacialização do sujeito é que vai permitir que a poética de alheamento se expanda não apenas para personagens, mas, em especial, para o *extra-texto*, a edição e a tradução.

Quanto à noção de fidelidade podemos pensar, seja a partir do que a considera o senso comum, seja a partir de uma crítica literária romântica, que certas traições dos editores e tradutores podem ser fiéis no sentido de privilegiar o que consideraram a poética do livro, e não necessariamente a figura de um criador, participando, portanto, de sua função-autor (Foucault, 2006). Nesse sentido, ser fiel seria o mesmo que *ter a mesma função*. Ao estendermos a poética de alheamento para a atividade de edição e tradução, os organizadores, tradutores e editores tornam-se personagens desdobrados, inclusive o leitor. Personagens porque são, de certa forma, *previstos* pelo texto. Nesse sentido, o *Livro* é, por sua poética, pelo modo de organização e pelo modo como se relaciona com o público leitor, uma obra *alheia*, assinada com o nome de Fernando Pessoa, mas contra-assinada (afirmada, subscrita) por outros, formando “vários livros conforme seu respectivo editor” (CUNHA, 2005, p. 65). Esse processo de subscrição, entretanto, não deixa de provocar conflitos e potências de “traição”. Com o desdobramento, vem o desvio, que é, ao mesmo tempo, temido, almejado e produtivo, ampliação e *estreitamento identitário* que elimina a noção de identidade estanque.

Lemos o desdobramento *exterior* da poética de Fernando Pessoa, do *Livro do Desassossego*, assinado por Fernando Pessoa sem sua presença, organizado, traduzido e publicado por *transferência de direitos autorais*, após a morte da autoridade, do *escritor*. Entretanto, resta, como *sombra da sombra do sonho*, a cifra L. do D, nunca *decifrada*, como uma confissão não confessada, nem desengavetada. Essa cifra *resta* como suporte de todo o texto/extra-texto, como livro



nunca escrito, silêncio de um *eu mesmo* não transformado em linguagem, mas em novas cifras. Em relação a esse livro secreto, publicar é uma traição: seja ao livro, seja *do próprio livro*, que, ao invés de se revelar em público, publica seu segredo nunca passível de revelação. Falamos, anteriormente, de uma vontade de “proteger” o texto original, que deve ser superada. Mas podemos pensar, por outro lado, que o próprio texto carrega sua proteção cifrada e sua exposição arriscada, e que não há como *proteger ou desproteger* o texto sem se mobilizar pela mesma *necessidade* que o sustenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.

ARROJO, R. *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 2003.

AUBERT, F. H. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

CAGLIARDI, C. *O Livro do Desassossego: uma prateleira de frascos vazios*. São Paulo: Crítica & Companhia, 2005.

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

CINTRA, E. C. *A estética do silêncio no Livro do Desassossego: um estudo da escritura em Fernando Pessoa*. 2005. 174f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2005.

CUNHA, A. C. C. *Memorial do desassossego: breve história da edição do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa*. 2005. 92f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

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

MARTINS, F. C. Editar Bernardo Soares. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.155/156, p. 220-225, 2000. Disponível em: <<http://colouquio.gulbenkian.pt/index.html>>. Acesso em: 2 ago. 2008.

PESSOA, F. *The Book of Disquiet*. Trad. Richard Zenith. Nova Iorque: Penguin, 2002.

PESSOA, F. *Livro do desassossego*. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



PESSOA, F. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Transcrição Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha. Prefácio e organização Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

RUBIM, G. Livro: o único, o múltiplo e o inexistente. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 155/156, p. 216-219, 2000. Disponível em: <<http://colouquio.gulbenkian.pt/index.html>>. Acesso em: 2 ago. 2008.

WINTER, L. M. Mimesis obscena: a imagem da traição na poética da modernidade em um aceno a Fogo Pálido, de Vladimir Nabokov. *Nonada*, Porto Alegre, n. 11, p. 29-42, 2008.

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

Artigo recebido em: 30/07/2010

Artigo aprovado em: 23/08/2010

Referência eletrônica: BORTOLI, Ana Paula de; WINTER, Lígia Maria. Uma cifra três vezes alheia: O *alheamento* poético, editorial e tradutório no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n.5, pp. 36-61, Out. 2010. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/03CC_N5_ABortoliLWinter.pdf>