

# Q O R P U S

ISSN 2237-0617 VOLUME 15 NÚMERO 2 SETEMBRO 2025



PGLIT/UFSC

# QORPUS

VOLUME 15 NÚMERO 2

SETEMBRO 2025

ISSN 2237-0617

*Qorpus* é um periódico vinculado ao  
Programa de Pós-Graduação em Literatura  
da Universidade Federal de Santa Catarina

**Editora-chefe**

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

**Editores-associados**

Aurora Bernardini (USP)

Sérgio Medeiros (UFSC)

**Editora-adjunta**

Ane Girondi (UFSC)

**Conselho editorial**

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)

Álvaro Silveira Faleiros (USP)

Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)

Angelica Micoanski Thomazine (UFSM)

Clélia Mello (UFSC)

Donaldo Schüler (UFRGS)

Fábio de Souza Andrade (USP)

Larissa Ceres Rodrigues Lagos (UFOP)

Lúcia Sá (University of Manchester)

Luci Collin (UFPR)

Malcom McNee (Smith College)

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Marília Librandi Rocha (Princeton University/Diversitas-USP)

Myriam Correa de Araujo Avila (UFMG)

Nora Margarita Basurto dos Santos (Universidad Veracruzana)

Odile Cisneros (University of Alberta)

Patrick O'Neill (Queen's University)

Piotr Kilanowski (UFPR)

Vitor Alevato do Amaral (UFF)

**Diagramação e Edição**

Ane Girondi (UFSC)

**Publicação Eletrônica**

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

**Projeto Gráfico**

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

**Imagem da Capa**

Sérgio Medeiros (UFSC)

<http://qorpuspget.paginas.ufsc.br>

[www.facebook.com/revistaqorpus](http://www.facebook.com/revistaqorpus)

# QORPUS

VOLUME 15 NÚMERO 2

SETEMBRO 2025

ISSN 2237-0617

# SUMÁRIO

## Editorial

<b>Editorial.....</b>	<b>9</b>
-----------------------	----------

Dirce Waltrick do Amarante

Aurora Fornoni Bernardini

Sérgio Medeiros

## Ensaio

<b>Um Leskov brasileiro .....</b>	<b>13</b>
-----------------------------------	-----------

Aurora Bernardini

<b>O Brasil de Tomasz Łychowski.....</b>	<b>19</b>
--	-----------

Magdalena Bąk

<b>Reflexão sobre a IA nas Artes Cênicas .....</b>	<b>33</b>
--	-----------

Sthefany Mie Takahassi

## Traduções

<b>O tempo suspenso: a tradução da narrativa de guerra “An occurrence at Owl Creek Bridge”, de Ambrose Bierce .....</b>	<b>39</b>
---	-----------

Tradução de Alane Melo da Silva e de Yuri Santos Monteiro

<b>Um teatro que traduz ? Pistas de reflexão sobre a teatralidade da tradução, de Antoine Palévody .....</b>	<b>67</b>
--	-----------

Tradução de Ana Carolina de Freitas e de Mwewa Lumbwe

<b>Formações em tradução: quais competências para quais desafios?, de Isabelle Meurville e Dominic Michelin .....</b>	<b>83</b>
---	-----------

Tradução de Ana Carolina de Freitas e de Mwewa Lumbwe

**Desenvolvimento sustentável e a água: questão delicada, de Leïla Fressy-Parvin ..... 93**

Tradução de Ana Carolina de Freitas e de Mwewa Lumbwe

## Crônica

**Porta falsa do tempo .....103**

Kalil de Oliveira

## Peças de Teatro

**O tempo .....111**

Afonso Junior Ferreira de Lima

**3 ATOS EM ALPHAVILLE: TECNOPOÉTICA.....117**

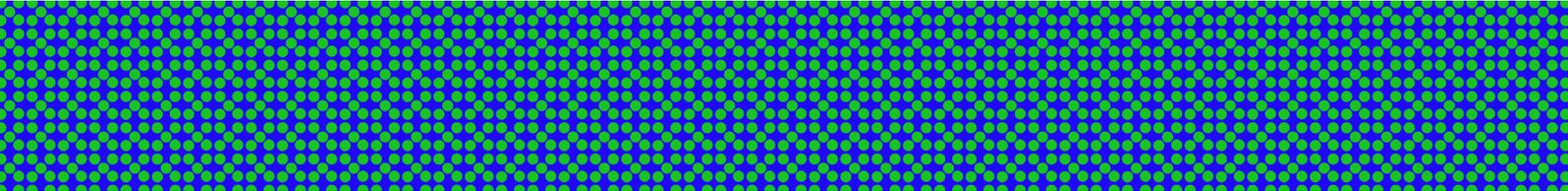
Cláudio Trindade

## Textos Criativos

**sganzwelles .....137**

Eduardo Gonçalves Dias

# EDITORIAL





## Editorial

O leitor deste número da revista Qorpus encontrará ensaios variados:

- Alane Melo da Silva e Yuri Santos Monteiro comentam e traduzem um conto do escritor estadunidense Ambrose Bierce;
- Sthefany Mie Takahasi analisa o uso da IA nas artes cênicas;
- Magdalena Bąk apresenta o Brasil de Tomasz Łychowski, poeta nascido em Angola, filho de um casal polonês-alemão, e radicado no nosso país;
- Ana Carolina de Freitas e Mwewa Lumbwe traduzem ensaios sobre a tradução;
- Aurora Bernardini discute os contos de Dudu Melo Ribeiro tomando como referência o autor russo Leskov.

Na seção dedicada à crônica, Kalil de Oliveira comenta sua viagem recente a Montevidéu, capital do Uruguai.

Peças contemporâneas integram a seção dedicada à criação:

- “O tempo”, de Afonso Júnior Ferreira de Lima;
- “3 atos em Alphaville: tecnopoética”, de Cláudio Trindade.

Finalmente, uma prosa poética, “sganzwelles”, de Eduardo Gonçalves Dias, repensa inventivamente o cinema catarinense.

Desejamos a todos ótima leitura!

Os Editores.

the  $\mathbb{R}^n$  is a linear space over  $\mathbb{R}$  with the usual addition and scalar multiplication. The inner product is defined by

$$(x, y) = x_1 y_1 + x_2 y_2 + \dots + x_n y_n \quad (1)$$

where  $x = (x_1, x_2, \dots, x_n)$  and  $y = (y_1, y_2, \dots, y_n)$  are vectors in  $\mathbb{R}^n$ .

The norm of a vector  $x$  is defined by  $\|x\| = \sqrt{(x, x)}$ . The distance between two vectors  $x$  and  $y$  is defined by  $\|x - y\|$ .

The angle between two vectors  $x$  and  $y$  is defined by  $\cos \theta = \frac{(x, y)}{\|x\| \|y\|}$ .

The orthogonal projection of a vector  $x$  onto a vector  $y$  is defined by  $\frac{(x, y)}{\|y\|^2} y$ .

The orthogonal complement of a subspace  $W$  of  $\mathbb{R}^n$  is defined by  $W^\perp = \{x \in \mathbb{R}^n : (x, y) = 0 \text{ for all } y \in W\}$ .

The orthogonal decomposition theorem states that any vector  $x$  in  $\mathbb{R}^n$  can be written as the sum of a vector in  $W$  and a vector in  $W^\perp$ .

The Gram-Schmidt process is a method for constructing an orthonormal basis for a subspace of  $\mathbb{R}^n$ .

The QR decomposition of a matrix  $A$  is a factorization of  $A$  into a product of an orthogonal matrix  $Q$  and an upper triangular matrix  $R$ .

The least squares method is a method for finding the best fit of a set of data points to a linear model.

The singular value decomposition (SVD) of a matrix  $A$  is a factorization of  $A$  into a product of three matrices: a unitary matrix  $U$ , a diagonal matrix  $\Sigma$ , and another unitary matrix  $V$ .

The principal component analysis (PCA) is a statistical technique for reducing the dimensionality of a dataset.

The Fourier transform is a mathematical operation that decomposes a function into its constituent frequencies.

The Fast Fourier Transform (FFT) is an efficient algorithm for computing the discrete Fourier transform (DFT).

The wavelet transform is a mathematical tool for analyzing signals in both time and frequency domains.

The Hilbert transform is a mathematical operation that shifts the phase of a function by  $90^\circ$ .

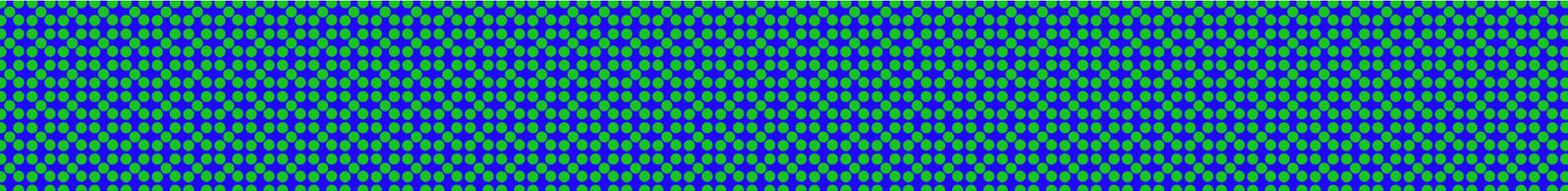
The Laplace transform is a mathematical operation that transforms a function of time into a function of complex frequency.

The Z-transform is a mathematical operation that transforms a discrete-time signal into a function of complex frequency.

The discrete-time Fourier transform (DTFT) is a mathematical operation that transforms a discrete-time signal into a function of frequency.

The discrete Fourier transform (DFT) is a mathematical operation that transforms a discrete-time signal into a function of frequency.

**ENSAIOS**





## Um Leskov brasileiro

Aurora Bernardini<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo

A recente publicação pela Editora 34 do livro de contos *Um pequeno engano* do narrador russo Nikolai Leskov (1831-1895), muito amado por Górkí e por Tolstói e quase desconhecido no Brasil, e a publicação de *Dois contos e uns trocados* e *Quase poesia* (Edição do autor) de Dudu Melo Ribeiro, um advogado que se denominou quase-poeta, surpreende por uma feliz coincidência: um narrador parece a transposição do outro, do século XIX para o século XXI, da estepe russa para as terras brasileiras. Isso sob a óptica do admirável ensaio “O narrador” que o sempre atual e grande crítico literário Walter Benjamin dedicou a Nikolai Leskov. (BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.)

Benjamin, ao escrever o ensaio em 1936, lamentava o fato de o narrador haver-se tornado, no mundo ocidental, uma figura remota cuja obra se distancia cada vez mais, suplantada que é, de um lado, pelo romance e, de outro, pela informação, ou seja, pelos fatos que já nos chegam acompanhados de explicações “psicológicas” a serviço da informação. Vai então buscar no escritor-mascate russo Nikolai Semiónovitch Leskov o salvífico exemplo de um narrador por excelência e, nas suas obras, as características que definem o gênero e que serendipicamente serão encontradas também nesse novo autor brasileiro.

A primeira característica diz respeito à linguagem com seu ritmo, colorido e sobriedade que têm muito a ver com a oralidade, oralidade essa comum tanto a Nikolai Leskov quanto a Dudu Melo e quanto à admirável tradução de Noé Oliveira Policarpo Polli (o nosso Noé, professor aposentado de língua e literatura russa da USP, me informa Bruno Gomide, por eu desconhecer o longo sobrenome do tradutor). Vou comentar aqui algumas outras características comuns aos dois narradores, acompanhando o levantamento e os reparos do ensaio de Walter Benjamin.

A faculdade de intercambiar experiências, que passam de boca em boca, de pessoa para pessoa, vem logo em seguida. Com efeito, o narrador recolhe experiências e as transforma, com sua memória breve, na descrição de fatos de uma personagem, de uma

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: bernaur2@yahoo.com.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2559-7080>.

peregrinação, de uma viagem, de uma pequena comunidade etc., em experiência (e eventual “aconselhamento”) para o leitor, tal como costumava se fazer na tradição oral.

A rememoração do romancista, ao contrário, implica a reminiscência criadora que atinge seu objeto e o transforma. “O sujeito [o personagem] só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida na corrente vital de seu passado resumida na reminiscência )(... )A visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do ‘sentido da vida’ (...) ( “O Narrador:” op. cit. p.212) Com efeito, o sentido da vida é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Num caso, ‘o sentido da vida’, no outro, ‘a moral da história’ – essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa.

Quem viaja tem muito que contar – diz o povo – e, de fato, o narrador Leskov, a serviço de uma companhia comercial inglesa, viaja pelas diferentes regiões da Rússia onde conhece seus habitantes e suas particularidades. Dudu Melo, por nascimento, por estudo e por trabalho vai do interior de Minas e do interior de São Paulo para Brasília e para o Norte do Brasil. Daí decorre, entre outras, aquilo que Vladímir Nabókov encontrou em Gógol e chamou tão apropriadamente de “uma orgia de nomes”. Tantos, que inventados ou reais, em Leskov, levaram o tradutor a compor um apêndice de onomástica leskoviana que ele chamou, humoristicamente de “a prova dos nomes”. Lá vêm Ekaterina Lvovna, Izmaílov, Kapitolina, Olga, Ilári, Nikita, Póstnikov, Ovtserbyk, Vassíli, Bogoslóvski, Tchelnóvski, Serguei, Vavila, Svirídov, Nevstrúiev, Prokhor, Glafira, Múkhina, Borisláv, Borimir Vyssótski, Tcheburachka.... e por ali afora.

E Dudu Melo Ribeiro não deixa por menos. Entre as várias enumerações, está a relatada ficcionalmente por seu cachorro Arroba: “E, no dia 21 de dezembro de 1977 morre Zelândia, a filha mais velha de Altina, neta de Leopoldina, bisneta de capitão São Roque, tataraneta de Eliodora, irmão de Ármilon, Verana, Cely, Célia, Celina, Delma, Celeida, Marisa, Paulo Sérgio, Vera Lúcia, João Carlos, Ana Maria e Carlos Alberto, esposa de Maurides, mãe de Mauridinho, Maraísa, Maurício e Dudu, professora de vários adolescentes.” ( *A vida comum no ventre da baleia*, Arroba e Dudu Melo Ribeiro, São Paulo: Edição do autor, p. 33)

Dudu Melo, personagem de si próprio, terá sido levado a repetir em vários momentos todos os nomes de seu parentado, nomes esses insólitos (tipicamente mineiros, diz o autor/narrador), a envolver-se por eles como por entes protetores, como o *domovói* russo, o ente protetor que Leskov faz suas personagens invocarem em seus contos. Proteção importante essa, para o russo/ velho ou novo-crente/tolstoiano e importante

para o brasileiro /português /africano /indígena, atualmente vítima de um processo que o privou da visão.

Tanto Leskov , quanto seu tradutor com seus tratamentos da linguagem e quanto o narrador Dudu Melo cultivam o humor. Este último, apesar da cegueira que o acometeu, tem a alegria de chamar seu cachorro de @ e dar o nome de Tucupi ao pato que o segue com afeto canino e que ele salvou de ser assado, comprando-o vivo numa feira e criando-o em sua casa, junto com a mulher e o filho.

Como Dudu é sua própria personagem, o humor de seus escritos é autocentrado. Vejamos aqui alguns exemplos.

*Eu comecei a escrever para me explicar,  
Quando eu entendo o que eu me explico  
Sinto um alívio, pois, se até eu entendi  
Certamente alguém mais vai entender também.  
(Quase Poesia, op. cit. p.77)*

Ou então:

*Anunciaram lá na China que o dinheiro já se acabou.  
Por conta disso, o povo lá em Davos, começou a rezar.  
Vão acabar com a lavanderia de minha família.  
Com a offshore, com todos os tráficos  
de todas as quadrilhas.  
E a classe média já pensou que a corrupção também  
iria se acabar,  
ficou contente e exclamou pra todo mundo: não vou  
mais sonegar!  
E todo mundo suspirou, pois se pensava que o mundo  
não valia a pena, mas qual o quê,  
não é verdade, ele vale, sempre valeu, ele mais-valia!  
Acreditei nessa conversa mole que o dinheiro ia se  
acabar,  
e já sonhava que com tal morte,  
a sociedade pudesse melhorar, mas logo essa ideia*

*Não vingou,  
pois o tal dinheiro só se transformou...  
(Quase poesia, op.cit. p.72)*

E sobre a própria perda:

*La luz de mis ojos*

*Está escuro, não sei que horas da madrugada.  
Há ruídos e silêncio, mais nada.  
Não acendo a luz, não quero acordar ninguém.  
A luz que procuro não brilha, não me brilha, não  
ilumina, não ofusca, só clareia.  
Quando não dá para saber se é noite ou se é dia, se  
está claro ou escuro, a luz que procuro não clareia;  
eu sinto seu calor na pele e na face e aí eu sei que  
é dia.  
Ando assim, no claro e no escuro, sem procurar a  
luz, mas acho que ela me acha.  
...  
(Quase Poesia, op. cit. p. 103)*

Já o humor de Leskov se manifesta nos seus personagens através de vários procedimentos entre os quais estão os provérbios e os ditos. Esses ditos se originam em diversos acontecimentos, um dos quais é o que ele chamou de “a voz da natureza”, ou seja, uma espécie de agnose que se obtém menos pela voz humana quanto graças a um elemento *ex-machina*. Entre os vários momentos jocosos desse reconhecimento, no conto justamente intitulado “A voz da natureza”, o pequeno funcionário Filipp Filippovitch quer que um marechal de campo – que não lhe dá a menor importância, junto com o qual servira anos antes e que, viajando, passa por sua casa – o reconheça, não por suas palavras, mas, justamente, por essa voz da natureza. Pede à mulher que vá buscar sua corneta e, quando o marechal já estava indo embora, mal dado o primeiro sopro, o marechal cai em si e grita: “Pára! Já sei irmão, agora te reconheço! És o músico do regimento de caçadores! etc. etc. (“O Narrador:”, op. cit. p 218).

Outro procedimento – e esse em comum com Dudu Melo – é o uso dos ditos onde, cifrada em figuras engraçadas, pode-se descobrir o rastro daquela secular sabedoria popular, apanágio dos simples e dos justos, tipo: “O mujique fica um ano sem beber, mas é só o diabo oferecer, que ele bebe até mais não poder”. Já Dudu, muitas vezes, cria seus próprios ditos: “Conte ao menos até três, se precisar, conte outra vez”, ditos esses baseados em suas convicções aparentemente antinômicas, tipo: “Curioso é que, para conquistar mais autonomia, mais liberdade, crio regras”.

Assim conta ele como devem funcionar essas regras:

*Tal qual uma droga de efeitos sedutores, a razão gera uma dependência que, se não for bem equilibrada, torna-se um vício. O tal desafio é este: estabelecer regras íntimas para ser independente, sem ficar dependente dessas regras.*

*Ter regras me dá autonomia, mas, sempre deve-se lembrar que as regras podem ser esquecidas em alguns momentos. Isso é bom!*

*Saber entender a razão, sem necessidade de ter razão. Isso é ótimo!*

*(Dois contos e uns trocados , op. cit. p.144)*

Outro aspecto comum aos dois narradores diz respeito àquela que Benjamin chamou de “ímago materna”. “Salvos, como nos contos de fadas, são os seres à frente do cortejo humano de Leskov: os justos. Pávlín, o cabeleireiro, o domador de ursos, a sentinela prestimosa - todos eles encarnando a sabedoria, a bondade, e o consolo do mundo, circundam o narrador. E incontestável é que são todos derivações da ‘ímago materna.’ O justo é o porta-voz da criatura e ao mesmo tempo sua mais alta encarnação. Ele tem em Leskov traços maternos que às vezes atingem o plano mítico...” (“O Narrador:” *op. cit.* p.216)

Em Dudu Melo, também, a figura materna assume características marcantes:

*Ela declamava, fumava, ensinava, sempre ocupada,  
às vezes distante, mas nunca ausente.*

*Ela só ficou mais forte, se entregou somente à morte. Ela era o norte,  
o sol, a sorte.*

*Faz falta, mas distante,  
nunca ausente.*

*(Quase Poesia, op. cit, p. 40)*

Ou então:

*Quando criança queria ser astronauta, ir para o espaço. Enquanto esse sonho não se realizava minha mãe me levava, nas férias, ao planetário do Ibirapuera e me mostrava estrelas cadentes no céu de Santa Maria...Não me tornei astronauta, disseram-me que minha mãe virou estrela". (...) o tempo passou, minha mãe faleceu, desisti de ser astronauta, mesmo gostando de viver no mundo da lua, e o Planetário ficou longos anos fechado, aguardando reformas. Já pai, num feriado em que Tânia estava trabalhando, disse ao Francisco que tinha 3 ou 4 anos: Filho, hoje vamos fazer um passeio que eu fazia com sua vó Zelândia. E lá fomos nós ao Planetário. Repeti com ele o antigo roteiro e ia explicando como era que fazia com minha mãe. Já sentados nas poltronas para ver sessão, nas primeiras imagens Francisco me cutuca e diz, com a voz rouca que ele tinha: "Pai, estou com vontade de chorar." "Por que, filho?" "Se emocionei".*  
(Dois contos e uns trocados , op. cit. p. 175)

Moral da história ( que não podia faltar):

*Gracias a la vida*

*É finito, acaba, se encerra, mas quando o corpo se  
vai sob a terra,  
segue na boca e na mente do filho, da filha a  
vida vivida,  
chorada,  
contada, cantada, lembrada.  
E assim, a vida que não é eterna se eterniza.*  
(Quase Poesia, op. cit, p.103)

# O Brasil de Tomasz Łychowski

Magdalena Bąk<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto é dedicado à apresentação da imagem do Brasil emergente nos poemas de Tomasz Łychowski - poeta e pintor, nascido em Angola, filho de um casal polonês-alemão, residente no Brasil desde 1949. Łychowski utiliza poucos elementos reconhecíveis para apresentar a beleza do Brasil, mas ele consegue criar a imagem de um país com sol, vegetação exuberante e pessoas gentis. Os poemas revelam sua atitude diante da vida, baseada na aceitação e afirmação do tempo, do espaço, do ser emigrante, que pode adaptar diferentes culturas e tradições para enriquecer sua identidade.

**Palavras-chave:** Brasil, Tomasz Łychowski, emigração, identidade.

## *Brazil by Tomasz Łychowski*

**Abstract:** The aim of this paper is to present the image of Brazil created by Tomasz Łychowski – a poet and a painter, born in Angola, son of a Polish-German couple, who has been living in Brazil since 1949. Łychowski uses only few recognizable elements to present the beauty of Brazil, but he manages to create the picture of a country of sunshine, lush vegetation and kind people. His ‘Brazilian’ poems also reveal his specific attitude towards life, based on accepting and affirming time, space, being an emigrant, who can adapt different cultures and traditions to enrich his identity.

**Keywords:** Brazil, Tomasz Łychowski, emigration, identity.

Ao chegar ao Rio de Janeiro em janeiro de 1949, ainda adolescente, Tomasz Łychowski já tinha vivenciado tantas coisas que, por si só, poderiam constituir uma rica biografia: a infância passada numa plantação de café em Angola, anos de guerra em Varsóvia – com não poucos acontecimentos dramáticos, inclusive, por um tempo, feito prisioneiro em Pawiak, depois alguns anos passados na Alemanha, primeiramente só com a sua mãe e, posteriormente, também com o seu pai, que, após quatro anos como prisioneiro de um campo de concentração, conseguiu reunir-se à família. Todavia, a vinda ao Brasil não seria o ponto final e sim um novo capítulo dessa biografia migratória.

No poema, escrito muitos anos depois, *Rio 1500/1949*, Łychowski assim descreve a sua chegada ao país, no qual viria a passar o resto de sua vida:

Baía da Guanabara  
porto sempre seguro  
ingredientes:  
os mesmos do descobrimento  
o fim de uma travessia  
o começo de uma folha em branco<sup>7</sup>

Diferente, porém, a emoção

---

<sup>1</sup> Magdalena Bąk. Professora PhD, DLITT - Instituto de Estudos de Literatura da Universidade da Silésia Polónia.

não a de quem toma posse  
mas o abraço do desconhecido

O Pão de Açúcar  
o Cristo Redentor  
não apenas uma paisagem

A cada dia um novo horizonte  
adentra a retina  
se espraia em forte lembrança

O barco balança nas ondas  
o avião circunda a montanha  
o sol abrasador ilumina

Não sei o que é mais verdadeiro:  
é meu o Rio de Janeiro  
ou sou eu do Brasil?  
(Łychowski, 2014, pág. 11)

Já o próprio título abarca, de forma abrangente e original, os séculos passados desde o descobrimento do Brasil por Pedro Alvarez de Cabral ao momento da chegada do vapor Charlton Sovereign ao Rio de Janeiro, trazendo emigrantes da Europa. Esse recurso tem um significado especial, pois nos permite comparar o incomparável: o destino de um emigrante à procura de um abrigo, após as tormentas da guerra e do pós-guerra, é contraposto ao descobrimento de uma terra anteriormente desconhecida. A perspectiva de quem conquista, se apodera e domina é contrastada com a situação e o esforço de alguém que procura se adaptar à uma terra estranha. Esse contraste revela tanto óbvias diferenças, como também, ou mais ainda, as surpreendentes semelhanças. A diferença fundamental é indicada na segunda estrofe. Lá, a atitude do emigrante é indicada como a de alguém “que se abre ao desconhecido”, que é uma negação categórica de um “tomar posse de algo”. Apesar disso, as impressões do imigrante, que chega à terra brasileira não parecem ser muito diferentes das dos primeiros descobridores: o alívio de que nesse instante termina uma travessia longa e perigosa e a emoção (bem como uma certa inquietude) pela falta de certeza do que, nessa nova terra (numa nova vida), os espera. Com esse recurso simples, Łychowski une não apenas a experiência dos descobridores do século XVI aos dos emigrantes do século XX, mas inclui também nesse espaço temporal as vivências de todas as gerações que aportaram (tanto os de espontânea vontade como os a isso obrigados) à Terra da Santa Cruz. De forma sintética, Łychowski lança mão de dois elementos essenciais, que estão presentes em relatos de viagens do século XIX, e de muitos do século XX, ao

hemisfério sul: das dificuldades e dos perigos de longas travessias marítimas, bem como do conhecimento ilusório sobre o que se pode esperar nessa terra distante.

Essa tradição (tão característica das viagens do século XIX e também de posteriores) Łychowski registrou não apenas em seu poema, mas também em seu livro de memórias *Meu caminho para a lua*. Nele, em dois capítulos, ele relata a viagem no navio Charlton Sovereign de Bremen ao Rio de Janeiro. Poderíamos alegar que isso é pouco, comparando esse relato com as memórias de Zygmunt Chełmicki, que no final do século XIX pesquisou a situação de imigrantes poloneses no Brasil e que resultou na publicação do seu livro *No Brasil, anotações de viagem*. O objetivo bem concreto de Chełmicki não era turístico e tampouco relacionado à imigração, ele se concentrou antes em relatar as condições, amiúde dramáticas, da vida dos poloneses sob o Cruzeiro do Sul. Todavia, isso não impediu que ele também relatasse em suas memórias, de forma extensa, a travessia marítima, embora isso não fizesse propriamente parte do objetivo do seu texto. O que, aliás, se encaixa plenamente na tradição dos relatos do século XIX: há um lugar nelas para paisagens marítimas, que inspiram emoções, para os lugares visitados bem como a descrição dos passageiros, que, naquele ambiente, constituíam uma comunidade transitória.

O momento da chegada é tão importante porque representa o atravessar de um limiar em direção ao desconhecido. Metaforicamente, poderíamos chamar esse momento de descoberta de uma nova terra. No verso do Łychowski, a inquietação que isso desperta é atenuada pela beleza da cidade, vista da perspectiva do navio adentrando a baía de Guanabara. A paisagem aqui evocada é composta por seus elementos mais conhecidos: o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor. No entanto, o personagem do verso sublinha que o que os olhos do viajante alcançam é mais do que somente uma paisagem: “a cada dia, um novo horizonte/ adentra a retina/ se espraia em forte lembrança”. Embora o poema pareça estar nitidamente localizado num momento bem concreto, num peculiar “agora” limitado ao tempo da chegada à terra estranha, a perspectiva temporal nele delineada se estende não apenas pela evocação da “primeira” chegada em séculos passados, mas também pelas memórias, que tão claramente já descrevem a condição de imigrante, ligando o presente ao passado (em sua distante pátria) e o futuro (dos dias por vir sob um novo céu). É interessante que essa ligação ocorre no verso do. Łychowski de maneira fluida, não há a tão característica em literatura migratória discordância com o tempo e a história. Como observam os pesquisadores, nos escritos de autores emigrantes o tempo transcorre de maneira diferente do que ocorre em sua terra natal, mas tampouco é igual ao ritmo do tempo da nova terra (CZAPLEJEWICZ, 1992, PÁGS. 111 – 112). Na poesia do Łychowski (não apenas no poema citado) isso parece não ocorrer. O tempo (embora compreendido de

muitas maneiras e, frequentemente, interiorizado) é objeto de afirmação e aceitação. O exemplo acima citado deixa isso bem claro. O momento da chegada ao Brasil – embora paradoxalmente “estendido” ao passado (ao referi-lo a Cabral) e ao futuro (pela sugestão da permanência posterior sob o Cruzeiro do Sul) é, ao mesmo tempo, importante pelo seu aqui e agora - transmite paz e acolhimento, um conformar-se consigo mesmo e com o mundo. A última imagem desse poema (concentrado em apenas alguns elementos, que constroem a paisagem verticalmente, a partir do mar e através do morro alcançando o céu e o sol) leva à ideia de união com a terra brasileira, à sensação de lá estar, nesse solo, no meio dessas novas circunstâncias e imagens. A atitude de um imigrante, sublinhada no início do poema, que não veio para “tomar posse”, retorna no final do verso: “Não sei o que é mais verdadeiro: é meu o Rio de Janeiro / ou sou eu do Brasil?” Essa aceitação do novo é, ao mesmo tempo, um aceitar “ser possuído” por essa terra exótica e a expressão “meu Rio de Janeiro”, perde aqui o seu significado tão somente possessivo, revelando um outro possível: o emocional (“meu”, ou seja, próximo, caro, amado).

O perfil do Brasil que surge da poesia do Łychowski é composto, de um modo geral, de imagens construídas a partir de um padrão comum. O poeta se vale amiúde do Rio de Janeiro, ou adjacências, escolhe os elementos mais característicos (incluindo os nomes mais conhecidos) com os quais constrói uma imagem impressionista do lugar (do ponto de vista europeu). Um excelente exemplo dessa estratégia é o poema *Gotinhas de chuva*:

O aroma  
De abacaxi recém-colhido  
Penetra nas narinas  
O corpo todo plenificado  
Os sentidos mobilizados

Do outro lado da rua  
A Flor de Brasília  
Florindo vermelho-laranja  
O arco-íris da vegetação tropical  
O beija-flor chegando

O canto dos pássaros  
O silêncio  
De vez em quando um vulto humano

Uma leve brisa  
Gotinhas de chuva  
(LYCHOWSKI, 2016, pag. 93)

A melhor maneira de analisar esse poema seria valeremo-nos dos recursos que nos oferece a geopoética. O tema do poema é a exótica natureza brasileira (abacaxis, a vege-

tação tropical, beija-flores) e o modo extraordinário de vivenciá-la, inclusive fisicamente (já que o odor de frutas penetra os sentidos e os estimula), mas não apenas. De vivenciá-los também de maneira espiritual, como transparece em todo o poema. Predomina no verso uma atmosfera de paz, de aceitação, a ausência da pessoa falante, cuja perspectiva (novamente de acordo com os fundamentos da geopoética) se dissipa, decentraliza e cria a sensação de uma inserção harmônica do ser humano na ordem da natureza. Isso fica sublinhado, de modo especial, nas duas linhas do poema onde o canto dos pássaros é colocado em nível de equivalência com as figuras humanas. Nesse verso não se enfatiza uma perspectiva antropocêntrica, aliás, de um modo geral falta aqui a indicação clara de um foco central. Bem como, faltam aqui também as oposições clássicas (natureza/cultura, mental/emocional, espírito/corpo). A paz e a harmonia são fruto da ligação de elementos diversificados e a nenhum se atribui um papel dominante. Disso resulta (não apenas no poema citado, mas em todos nos quais aparecem descrições da natureza brasileira) uma atitude afirmativa, cheia de encantamento com a beleza dessa terra.

Vale ainda mencionar que a escolha dos elementos, que aparecem nos poemas do Łychowski, corresponde às escolhas amiúde feitas pelos autores que relatam as suas viagens ao Brasil. Reina nesses relatos o exótico do Rio de Janeiro, bem como de outras grandes cidades do Brasil. Segundo Agnieszka Mocyk:

Na maioria dos textos poloneses sobre o Brasil, as impressões estéticas do observador, resultantes do convívio com a natureza, ocorrem dentro do modesto limite da emoção de maravilhamento e perplexidade diante da vastidão de espaços e do domínio da luz – embora esse tipo de reação chega mais a cansar do que causar satisfação – diante da pleora acumulada de cores, de sons, da riqueza fauna e da flora, não corresponde um recurso adequado de epítetos e de comparações. Em termos de frequência predominam adjetivos como “lindo”, “maravilhoso”, “encantador”. Termos gerais, que predominam sobre o detalhe.

Na maioria dos textos poloneses sobre o Brasil, as impressões estéticas do observador, resultantes do convívio com a natureza, ocorrem dentro do modesto limite da emoção de maravilhamento e perplexidade diante da vastidão de espaços e do domínio da luz – embora esse tipo de reação chega mais a cansar do que causar satisfação – diante da pleora acumulada de cores, de sons, da riqueza da fauna e da flora, não corresponde um recurso adequado de epítetos e de comparações. Em termos de frequência predominam adjetivos como “lindo”, “maravilhoso”, “encantador”. Termos gerais, que predominam sobre o detalhe.

A pesquisadora ressalta que as imagens do Brasil, que aparecem na literatura polonesa até o final dos anos trinta do século passado, são de caráter bastante geral. A estratégia do Łychowski parece seguir essa tradição, mas só aparentemente. Embora o poeta se vale dos mesmos elementos (Rio de Janeiro, o exótico da flora) e pinta com alguns traços expressivos as imagens em sua volta, a sua visão não é a típica do viajante que mira somente e de modo exterior os fenômenos que encantam, mas, antes, o seu olhar é o do morador dessa terra, de alguém que a entende, um olhar penetrante. Os versos que descrevem o especificamente brasileiro representam, nesse poeta, o registro de como ele vivencia o extraordinário espaço e os condicionamentos que impõe a sua natureza. Um excelente exemplo desse tipo de estratégia poderia ser o poema *Jabuticabeira*, que fala de uma fruta tipicamente brasileira.

No jardim, a fruta negra  
parecida com cereja  
uma árvore grande  
plantada por escravos  
no início do século XIX

Agora, o caminho está coberto  
por um matagal  
em volta zumbem enormes moscas escuras  
a cobra se esgueira através da folhagem seca

Tudo respira a promessa misteriosa  
de coisas impossíveis

Século XIX, mas também XXI  
a jabuticabeira bojuda  
o tronco grosso, folhagem verde-escura  
A fruta doce se desmancha na boca  
(LYCHOWSKI, 2016, pag. 60)

A descrição da árvore e do espaço que a circunda renuncia a detalhes, foi limitada a somente alguns elementos característicos. A escolha desses elementos, resulta, aparentemente, da percepção da pessoa falante, que reproduz não tanto a “aparência”, mas antes a sua maneira de perceber esse fenômeno da natureza. São registradas, portanto, impressões oculares (a cor da fruta, o tamanho da árvore, a folhagem que limita a visão), auditivas (o zumbir das moscas, a cobra esgueirando-se através da folhagem seca) e, por fim, gustativas (a fruta doce na boca). Essa intensa experiência sensual leva não apenas a uma sensação indefinida de deleite. O efeito dessa experiência produz também a esperança (pois, promete coisas impossíveis), bem com, e principalmente, o narrador transpassa

de modo específico a barreira do tempo, que separa o homem saboreando a jabuticaba no século XXI do escravo que plantou a jabuticabeira no século XIX. A separação do tempo deixa de acontecer por um momento e a fruta que se desmancha na boca torna-se o símbolo do “desmanchar-se” de fronteiras, divisões: um sinal de iniciação, de integração à essa terra exótica.

Assim vista, a natureza torna-se na poética de Lychowski uma maneira de entender o mundo, um modo de penetrar o seu ser mais profundo, de estabelecer fortes laços espirituais também com pessoas. Isso fica patente no poema Miguel Pereira I, no qual, na primeira parte, aparece a descrição geopoética da natureza, enquanto na segunda há uma ênfase forte na pessoa falante, e que, no entanto, confessa o seguinte:

As coisas me permitem penetrar  
neste outro mundo  
onde, em vez da agitação e da algazarra,  
flutuam no ar  
sintonizam com o ritmo humanizado  
de Deus

E quando desço à Cidade dos Homens  
encontro Miguel Pereira  
no barulho da Avenida Rio Branco  
e na penumbra do mosteiro de São Bento  
(LYCHOWSKI, 2016, pag. 20)

A estratégia geopoética é aqui deixada de lado, mas com um pensamento afim: o de que relação do homem com o mundo, bem com outros seres humanos, é construído pelo forte liame com a terra, com a natureza, com as suas cores, aromas e sons. Esse pensamento também está presente em outros imigrantes (não apenas no Brasil), ou seja, como a beleza da natureza torna-se a chave que abre aos que chegam a uma terra estranha a possibilidade de nela sentir-se acolhido, sentir-se em casa. Essa maneira de contemplar e de descrever o mundo que o circunda, parece predominar na poesia de Lychowski não apenas nos versos dedicados ao Brasil. Henryk Siewierski, assim caracteriza essa estratégia:

O poeta “vê e descreve”, às vezes medita, pois nesse cotidiano acessível ao olho, descobre coisas “místicas e inescrutáveis”.

Aleksandra Pluta, que fez várias entrevistas com imigrantes poloneses no Brasil, notou que o afastamento físico da terra natal e o tempo provocaram neles um mergulho na memória, uma tentativa de resgatar as imagens da pátria perdida. Imagens idealizadas,

chegando a beirar a mitificação (PLUTA, 2017, pag. 15). Isso parece estar relacionado com a característica sensação de separação, entre duas pátrias entre duas culturas, entre dois tempos (o passado em sua terra natal e o atual, ou futuro, numa terra estranha ou nova). Vale a pena notar, que na poesia de Tomasz Lychowski, esse rompimento, ou esse corte, geralmente não ocorre. Não ocorre, tampouco, a mitificação da sua “pequena pátria”. No caso concreto de Tomasz Lychowski, seria até difícil dizer qual das pátrias anteriores deveria sê-lo: a angolana, a polonesa, ou talvez também a alemã, já que a mãe do poeta era alemã e, como ele mesmo menciona no final de sua autobiografia:

Pois está claro que sou polonês... brasileiro e angolano. No Brasil sinto saudade da Polônia, na Polônia do Brasil e lá e cá de Angola. Mas não é só. Sinto saudade também da Alemanha... Pedacos do meu coração ficaram onde vivi fragmentos da minha vida (Lychowski; 2010, pág. 127).

Algo semelhante e integrativo, no qual não há uma separação ou conflito entre o tempo e o espaço do passado e do presente, vamos encontrar nos versos do poeta. No poema *E o contrário* esse aspecto é claramente evidenciado:

Acima do mar  
ligando o Rio a Niterói  
com mais de 14 km  
uma ponte

Acima do rio Vístula  
ligando Varsóvia a um dos bairros  
com menos de meio quilômetro  
uma outra ponte

Às vezes, fica mais difícil  
atravessar essa do que aquela  
ou mais fácil

Amiúde estou lá  
enquanto estou aqui  
e também o contrário  
(LYCHOWSKI, 2016, pag. 92)

Na primeira parte do poema, e de modo surpreendente, à imagem do Rio de Janeiro é sobreposta a imagem de Varsóvia. O elemento que as liga é uma ponte que une dois espaços (da “velha” e da nova “pátria”), dois tempos (o que passou, mas que transcorre paralelamente a seu ritmo na Polônia e o atual no Brasil). Esse paralelismo não configura, todavia, uma situação de conflito, ou de rompimento. Para a pessoa falante do poema,

ambos esses espaços existem simultaneamente e ela se vislumbra neles o tempo todo, podendo atravessá-los em ambos os sentidos (*E também o contrário*).

Dessa perspectiva integrativa, revelando o imigrante como multiplicador de lugares e tradições, a união que enriquece o indivíduo, de certa forma destoa apenas um poema “brasileiro” de Tomasz Lychowski, isso porque nele aparece uma certa divisão tríplice:

Entre o passado e o presente  
ainda bate a saudade da Polônia  
(LYCHOWSKI, 2008, pág. 65)

Todavia, o que importa, é que esse poema é dedicado à Liliana Syrkis e nele foram inseridos vários detalhes da sua biografia: o desterro na Sibéria, mais tarde, a imigração para o Brasil bem como a sua bem-sucedida carreira no mundo da moda, tornando-a proprietária da Boutique Maison Liliana (Pluta, 2017, págs.44 – 53). Embora, ao ler esse poema, podemos ter a impressão de que as agruras do destino de uma imigrante, a ruptura entre o que passou e o que agora é, entre o lá e o aqui são ainda bastante vívidos, já que:

45°, ou mais  
separam o inverno siberiano  
do calor carioca  
(LYCHOWSKI, 2008, pág. 65)

Também nesse verso vence a perspectiva unitiva que recompõe um destino desfeito e lhe renova a perda inteira. Embora no poema aparece com bastante ênfase (sobretudo em seu último fragmento) a saudade da terra dos antepassados, a imagem do Brasil, que transparece nesse verso, é extremamente atraente: é o país cujo calor, metaforicamente, derrete gelos (o siberiano, mas também os traumáticos) do passado, acolhe generosamente e dá um ombro amigo aos que enveredam por seu caminho.

Como já foi dito, o perfil do Brasil na poesia de Tomasz Lychowski é traçado através de apenas alguns traços expressivos. Em vão, vamos querer descobrir nele imagens bem construídas, com os detalhes de beleza das vistas locais, da rica fauna e flora, ou, por último, detalhando a especificidade das relações sociais. O poeta se restringe a mencionar somente alguns dos seus elementos característicos (o Pão de Açúcar, o Cristo Redentor, Arpoador, jabuticabeira etc.), com os quais constrói sugestivas imagens de um país ensolarado, dono de uma bela natureza, de pessoas gentis. Um país que estimula o otimismo, que permite superar divisões artificiais e inúteis e que se torna, debaixo do Cruzeiro do Sul, um lar para o imigrante da Polônia. Embora

a pesquisadora da obra do poeta, Anna Kalewska, lembra que, nesse quadro há, também, lugar para uma visão mais sombria:

Esse Brasil com a sua encantadora fauna e flora, com o clima sensual de suas cidades (aqui Avenida Atlântica e Copacabana), com o sabor inesquecível de frutas exóticas com nomes não menos exóticos, com papagaios e beija-flores multicoloridos, surge nos poemas *Arpoador, Jabuticabeira, Bocaina e Yasmin*, mas surge também o Brasil da terra vermelha, que nos fala do sangue derramado pelos escravos e da nostalgia do imigrante (Kalewska, 2004, pág. 12).

Parece-nos, todavia, que no poema citado pela pesquisadora, essa lembrança triste, é o elemento de uma estratégia anteriormente descrita. A contemplação do espaço permite atravessar as limitações do presente, vivenciar a história, também essa trágica e que faz parte de cada terra natal. Essa vivência permite ao poeta sentir e integrar-se de maneira mais profunda ao mundo em que habita. Pode-se dizer, que, de certa forma, o poema *A caminho* tem uma construção contrária dos poemas anteriormente citados. O sujeito falante inicia o poema fazendo uma reflexão sobre a história do Brasil, e o poema termina com uma imagem geopoética de espaço difuso, que, simplesmente, parece fazer parte de um todo espacial e cultural.

E depois, durante muito, muito tempo  
o planalto  
a linha reta, sem fim  
da estrada  
(LYCHOWSKI, 2004, pag.49)

Este poema parece confirmar o fato de que todas as imagens do Brasil, que aparecem na poesia de Lychowski, formam, essencialmente, o espaço interior de sua “grande” pátria. Porquanto, é possível constatar na obra do artista um paradoxo original: em seus poemas abundam imagens, que poderíamos chamar de “pequena pátria”, no entanto, eles se referem tanto ao espaço polonês como ao brasileiro. Esse conceito compreende o seguinte:

Temas que são caros a cada pessoa, que falam de pessoas do seu convívio mais íntimo, inspiram conotações com palavras como lar, mãe, pai, aldeia, rio mais próximo, o ninho da cegonha, igreja, cemitério, ou seja, algo que cada ser humano lembra de sua infância, quando se trata de sua terra natal a mais concreta (...) Simonides, 1999, pág. 66.

Na obra de Tomasz Lychowski, nascido em Angola, morando por algum tempo na Polônia e na Alemanha e, por fim, se estabelecendo no Brasil, as imagens que evocam esses lugares aparecem com relação a vários espaços geográficos e políticos e nelas a pena do poeta revela o seu caráter familiar, pessoal, enfatizando o caráter particular que os liga. É, assim, nos poemas sobre a Polônia, onde aparecem reminiscências de pessoas próximas, dos pais, mas também naqueles que descrevem acontecimentos importantes que a memória registrou (como o cortar da grama, ou de um dia passado nas montanhas cobertas de neve). Elementos semelhantes constam também dos versos sobre o Brasil, nelas, também, tem lugar de destaque o liame da pessoa falante com pessoas próximas, com o lar, embora, aqui, sublinhando o exótico, mas familiar, cheio de detalhes do cotidiano, representado aquilo que é o mais importante em nossas vidas (*Yasmin*). Embora no lugar do rio, do ninho de cegonha, ou da igrejinha, agora temos Copacabana, um beija-flor, o Cristo no Corcovado, o tipo de vínculo não muda. Dessas “pequenas pátrias”, na poesia de Tomasz Lychowski, é construída “a pátria grande”, que, certamente, abrange mais do que uma só terra.

Terra - não apenas uma  
a que por filho te adotou  
e aquela em que ecoam os teus antepassados  
(LYCHOWSKI, 2008, pág. 28)

Se concordarmos que “Vale a pena e é necessário ensinar a história da família, das fronteiras, a história local, dessa “pequena pátria” para poder sentir o vínculo com a “grande pátria”, e formar a identidade regional, nacional, europeia” (Burda, Szymczak, 2010, pág. 7), então a obra de Tomasz Lychowski pode se considerar como um exemplo excepcional dessa tese. Todavia, essa “grande”, ou melhor “imensa” pátria, tem aqui uma dimensão mais do que europeia, tem uma dimensão global, abarca dois continentes, o velho e o novo mundo e cada um deles é captado numa série de pequenas aproximações e imagens, emocionalmente importantes. Portanto, de duas pátrias, mas também das saudades de Angola e da estada na Alemanha, nasce nessa extraordinária obra a visão de “fixar moradia” no mundo, no sentido mais amplo, mas também mais fundamental. Como, talvez, no verso *Amistad*:

Minha gratidão  
alegria  
espanto

às pessoas  
à Polônia, ao  
ao mundo (Lychowski, pág. 103)

Evidentemente, poderíamos afirmar que o processo aqui delineado simplesmente prova que o Brasil se tornou na obra do poeta um elemento migratório importante de sua identidade, construída por muitas experiências, línguas, vivências, e, por fim, também, por culturas. Como comenta Anna Kalewska:

A salvação do “eu” poético, dividido entre a descontinuidade do perseverar exterior no espaço, o existir em vários países e tempos vários e o ansiar do existir interior, configuraria uma múltipla identidade cultural, quando “bater um só coração” polonês e brasileiro, ao mesmo tempo (...) (Kalewska, 2006, pág. 8-9)

Todas as imagens do Brasil nos poemas do poeta, documentam esse processo de absorção pelo imigrante do que é novo, estranho e da construção de sua própria (como escreve Lychowski no seu poema *Imigrante*) identidade híbrida. A maneira de descrever fenômenos brasileiros, a capacidade do sujeito de se “dissolver” no espaço circundante, de encontrar nele cheiros, vistas, sentimentos, que só se consegue descrever com a ajuda de fórmulas como aquelas que descrevem a terra natal, revela que se trata, no entanto, de uma hibridez específica. Tal na qual diferentes elementos compõem um todo coeso.

## BIBLIOGRAFIA

BAK, Magdalena. *Gdzie diabeł (tasmański) mówi dobranoc. Wizerunek Australii w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.

BURDA, Bogumiła, SZYMCZAK, Małgorzata, ed. „*Duża i mała ojczyzna*” w świadomości historycznej, źródłach i edukacji. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2010.

CHEŁMICKI, Zygmunt. *W Brazylii: notatki z podróży*. Vol. 1. Warszawa: Warszawa :skł. gł. w Administracji „Słowa”, 1892.

CZAPLEJEWICZ, Eugeniusz. *The concept of time and history in émigré literature. Categories of Time and Space in Eastern and Western Poetics*. Ed. Eugeniusz Czaplejewicz, and Mikołaj Melanowicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1992.

DOLAŃSKI, Bolesław. *Trzy epoki z życia mego, czyli wyjazd do Australii, tamże mój pobyt i powrót do Europy*. Ed. Adam Walaszek. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.

JAMET, Pierre. *Kenneth White and identity*. [http://e-crit3224.univ-fcomte.fr/download/3224-ecrit/document/numero\\_1/a\\_article\\_jamet\\_7\\_15.pdf](http://e-crit3224.univ-fcomte.fr/download/3224-ecrit/document/numero_1/a_article_jamet_7_15.pdf).

- KALEWSKA, Anna. „*Żywe cegły czasu*” w *Encontros/Spotkaniach czyli polsko-brazylijska nostalgia*. Spotkania/Encontros. Tomasz Łychowski. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, 2006.
- KALEWSKA, Anna. *Głos poetów polskiego pochodzenia w poezji brazylijskiej*. „Ameryka Łacińska” (1/2005), 45–59, 2005.
- KALEWSKA, Anna. *Warszawa – Londyn – Rio de Janeiro: trójjęzyczna poezja Tomasza Łychowskiego*. Graniczne progi/ Limiares de fronteira/ Thresholds. Tomasz Łychowski. Warszawa–Rio de Janeiro: Centrum Studiów Latinoamerykańskich UW: Towarzystwo Polsko-Brazylijskie, 2004a.
- KALEWSKA, Anna. *Od eks-(obcego) w wieży Babel do emigranta-współbrata – droga bohatera lirycznego Tomasza Łychowskiego*. „Ameryka Łacińska” (45-46/2004), 45–50, 2004b.
- KLAWE, Janina, ed. *Oficjalne odkrycie Brazylii*. Skierniewice: Pracownia Poligraf.Iwarz., 1987.
- KORZELIŃSKI, Seweryn. *Opis podróży do Australii i pobytu tamże od r. 1852 do 1856* 1. Ed. Adam Mauersberger. Warszawa: PIW, 1954.
- KOWALSKI, Grzegorz. *Podróż/podróżopisarstwo*. Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje. Vol. 2. Ed. Józef Bachórz [et al.]. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN: Toruń: Instytut Literatury Polskiej UMK : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.
- KRONENBERG, Anna. *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- KULA, Witold, ASSORODOBRAJ-KULA, Nina, and Marcin KULA, ed. *Listy emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych 1890 – 1891*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973.
- ŁYCHOWSKI, Tomasz. *Moja droga na księżyc*. Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2010.
- ŁYCHOWSKI, Tomasz. *Skrzydła/Asas*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, 2008.
- ŁYCHOWSKI, Tomasz. *Spojrzenia. Wiersze wybrane*. Rio de Janeiro: LetrCapital, 2016.
- MAZUREK, Jerzy. *Obecność polska w Brazylii*. Polacy pod Krzyżem Południa. Ed. Jerzy Mazurek. Varsóvia: Instituto de Estudos Ibericos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia: Museu da História do Movimento Popular Polones, 2009.
- MOCYK, Agnieszka. *Piekło czy raj? Obraz Brazylii w piśmiennictwie polskim w latach 1864–1939*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas”, 2005.
- MROZIŃSKI, Andrzej. *Ksiądz Zygmunt Chelmiński (1851–1922)*. Collectanea Theologica (51/1/1981), 49–68, 1981.
- PLUTA, Aleksandra. *Droga do Rio. Historie polskich emigrantów*. Warszawa: PWN, 2017.
- SIEWIERSKI, Henryk. *Szkice brazylijskie*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, 2016.
- SIMONIDES, Dorota. *Więź regionalna a „mała ojczyzna”*. Studia Etnologiczne i Antropologiczne (2/1999), 65–75, 1999.

SZCZĘSNA, Ewa. *Tożsamość hybrydyczna*. ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura (2/2004), 9–18, 2004.

WOLANOWSKI, Lucjan. *Poczta do Nigdy-Nigdy. Reporter w kraju koali i białego człowieka*. Warszawa: Czytelnik, 1978.

## Reflexão sobre a IA nas Artes Cênicas

Sthefany Mie Takahassi<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina

“Nós queríamos construir uma máquina que consegue desenhar imagens como humanos conseguem.”<sup>2</sup>, disse um dos estudantes que apresentaram um trabalho sobre o uso da inteligência em uma reprodução de movimentos na animação. Questiono se as pessoas que criam, desenvolvem e evoluem essas máquinas, se alimentam de um propósito, aonde elas esperam chegar? Seria a evolução tecnológica e assim junto a humana? Espera-se chegar em um ponto de só consumo, sem produção? Na arte, seria possível chegarmos em um ponto onde as máquinas produziram nossas artes e seríamos assim impactados por meras reproduções de informações coletadas de nós? Tem o perigo de um dia isso ser o suficiente? Pode ser que esse perigo passe longe de nós, mas vejo hoje em dia que já estamos permitindo que as máquinas produzam no nosso lugar, programando, criando imagens, textos e até nos ensinando. Podemos perceber que ela tem a capacidade de criar e dependendo da nossa vontade, ela pode criar por nós. Dizem que esperam economizar tempo, e que tipo de uso teria esse tempo de sobra que não seja criar?

“Estou completamente enojado.  
Se você realmente quer fazer coisas assustadoras, pode ir em frente e fazer.  
Eu nunca desejaria incorporar essa tecnologia ao meu trabalho.  
Sinto fortemente que isso é um insulto à própria vida.”<sup>3</sup>

Acredito que a vida existe por conta dos seus próprios processos e de seus produtos, a falsa sensação de produtividade que essas máquinas exercem, pode passar a ser uma ameaça aos ciclos individuais de cada pessoa. Essa suposta produção que nos compra mais tempo, mas que aniquila o processo de desenvolvimento, onde desde a criação, o estudo de uma ideia, até a conclusão ou o entendimento dela, pode existir inúmeros trabalhos no meio; leituras e releituras, questionamentos, equívocos, experimentações, práticas etc., como é um início e fim se o meio é executado por outro?

---

<sup>1</sup> 24101646 aluna de Artes Cênicas da UFSC

<sup>2</sup> Fala de um dos rapazes que estava apresentando a pesquisa com a IA, no vídeo: *Hayao Miyazaki's thoughts on an artificial intelligence* (2016). link: <https://www.youtube.com/watch?v=ngZ0K3IWKRc&t=121s>

<sup>3</sup> Fala de Hayao Miyazaki no mesmo vídeo acima. “Coisas assustadoras” se refere ao produto apresentado pelos mesmos estudantes da citação acima que apresentam essa tecnologia.

No Estúdio Ghibli, onde Hayao Miyazaki é um dos seus diretores e autor da citação acima, já trabalhou produzindo de 7 a 10 minutos por mês em uma animação, e ainda no seu filme *Kimi-tachi wa Dō Ikuru ka (O Menino e a Garça)* chegou a pretender produzir apenas 5 minutos por mês ou por volta de 1 hora por ano<sup>4</sup>, ele disse abertamente sobre sua opinião sobre máquinas que reproduzem, no seu caso, imagens e movimentos através da animação. Hayao é conhecido por ser minucioso e pelo seu trabalho paciente com desenhos feitos a mão, defendendo fortemente sua relutância a essas tecnologias dizendo “é um insulto à própria vida”.

Esse percurso mais longo e trabalho de criação que Hayao por exemplo, escolhe produzindo suas animações a mão, podem envolver habilidades que se aprimoram, muitos admiradores das animações da Ghibli enfatizam a técnica que conseguem materializar em suas obras e o mais marcante que é a identidade única que Hayao e seu estúdio desenvolveu ao longo desses anos. Já aqui neste texto sobre a IA, o processo dessa escrita já envolveu exercícios de duvidar, investigar, concordar, discordar e concluir, assim como o processo de desenhar a mão, cada vez mais consigo entender a escrita e a relação com a materialização de algum pensamento que ainda está em um campo intocável para a sua organização e materialização, virando assim uma obra entendível e comunicativo. Todos esses exercícios cognitivos e criativos podem acabar sendo substituídos e cancelados no simples ato de digitar: “formule um texto para mim sobre...”.

Será que isso poderia ser relacionado e visto como mais uma influência de uma ideologia capitalista de consumo e praticidade? A falsa vida fácil e cada vez mais “convencional”, mas a que custo? Esse conhecido regime ideológico que nega e apaga nossos processos e ciclos naturais, normalizando pensamentos sedentários, desmotivando o ato de aprender e nos induz a estilos de vida sem nenhuma escuta do interno, sem escuta do seu próprio corpo/mente, podendo interferir no auto entendimento sobre as próprias vontades, criatividade e moralidade, não podemos negar a dominância dessa linha de pensamento, principalmente no Ocidente, portanto talvez questionar um objeto que está sendo normalizado nesta sociedade hoje, pode significar questionar automaticamente, toda a teia maior e tudo que a interliga.

Trazendo agora uma situação atual de uso da Inteligência, é evidente a repercussão da criação de animações com referência ao estilo de desenho estúdio Ghibli, essa repercussão pode nos dar uma visão do que pode ser coletivamente aceito, mas talvez uma aceitação onde muitos ainda não são indagados a questionar de onde isso vem e o que

---

<sup>4</sup> Texto: *Hayao Miyazaki's Next Film Is 15% Complete After 3.5 Years*. (2019). link: [Hayao Miyazaki's Next Film Is 15% Complete After 3.5 Years - News - Anime News Network](#)

isso talvez signifique, podendo possivelmente dizer que o espectador hoje em dia, não faz questão de um objeto ser ou não de mão humana, talvez em escalas pequenas, mas não nos impede de imaginar a possível tendência da artificialidade, sua atividade e impacto na sociedade, pois se nem mais fizerem questão de confiar em algo que é ou não é feito por nossas mãos, o limite do artificial abrange mais. Vai se revelar com o tempo, essa vontade humana de interagir ou não com essas Inteligências e essa relação vai se consolidar, mas não podemos deixar de questionar o que essas relações iriam nos proporcionar, o que ela vai substituir? Se ela substituir processos essenciais no desenvolvimento cognitivo? E especialmente para a arte, onde muitas vezes o meio do processo é onde descobrimos algo novo, o que significaria substituir um processo criativo por um instrumento artificial? O que a arte significaria e qual seria sua função dentro da sociedade?

Apreciar uma arte artificial não quer dizer que signifique excluir a arte humana ou que resultará na infinita comparação de um e outro, acredito que ainda é visto a diferença e é possível que continue assim, mas acredito que a partir do momento que a IA foi criada, intencionada e usada, a reflexão sobre a sua existência e do seu papel na humanidade nasce inevitavelmente, por vezes o porquê pode ser a resposta de muitas outras camadas significantes sobre a estrutura da nossa sociedade hoje em dia.

the  $\mathbb{R}^n$  is a linear space over  $\mathbb{R}$  with the usual addition and scalar multiplication. The inner product is defined by

$$(x, y) = x_1 y_1 + x_2 y_2 + \dots + x_n y_n \quad (1)$$

where  $x = (x_1, x_2, \dots, x_n)$  and  $y = (y_1, y_2, \dots, y_n)$  are vectors in  $\mathbb{R}^n$ .

The norm of a vector  $x$  is defined by  $\|x\| = \sqrt{(x, x)}$ . The distance between two vectors  $x$  and  $y$  is defined by  $\|x - y\| = \sqrt{(x - y, x - y)}$ .

The angle between two vectors  $x$  and  $y$  is defined by  $\cos \theta = \frac{(x, y)}{\|x\| \|y\|}$ .

The orthogonal projection of a vector  $x$  onto a vector  $y$  is defined by  $\frac{(x, y)}{\|y\|^2} y$ .

The orthogonal complement of a subspace  $W$  of  $\mathbb{R}^n$  is defined by  $W^\perp = \{x \in \mathbb{R}^n : (x, y) = 0 \text{ for all } y \in W\}$ .

The orthogonal decomposition theorem states that any vector  $x$  in  $\mathbb{R}^n$  can be written as the sum of a vector in  $W$  and a vector in  $W^\perp$ .

The orthogonal basis of a subspace  $W$  is a set of vectors in  $W$  that are mutually orthogonal and have unit length.

The Gram-Schmidt process is a method for constructing an orthogonal basis from a given set of vectors.

The QR decomposition of a matrix  $A$  is a factorization of  $A$  into the product of an orthogonal matrix  $Q$  and an upper triangular matrix  $R$ .

The least squares solution of a system of linear equations  $Ax = b$  is the vector  $x$  that minimizes the norm of the residual  $\|Ax - b\|$ .

The singular value decomposition (SVD) of a matrix  $A$  is a factorization of  $A$  into the product of three matrices: an orthogonal matrix  $U$ , a diagonal matrix  $\Sigma$ , and another orthogonal matrix  $V$ .

The principal component analysis (PCA) is a statistical technique for reducing the dimensionality of a dataset.

The Fourier transform is a mathematical operation that decomposes a function into its constituent frequencies.

The Fast Fourier Transform (FFT) is an efficient algorithm for computing the discrete Fourier transform (DFT).

The convolution theorem states that the Fourier transform of the convolution of two functions is equal to the product of their Fourier transforms.

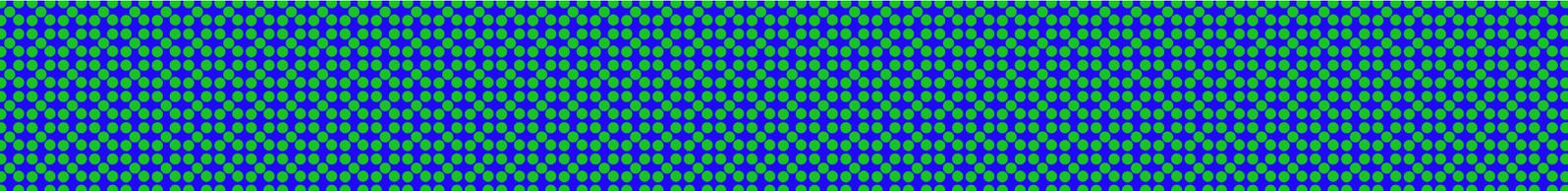
The Laplace transform is a mathematical operation that transforms a function of time into a function of complex frequency.

The Z-transform is a mathematical operation that transforms a discrete-time signal into a function of complex frequency.

The discrete-time Fourier transform (DTFT) is a mathematical operation that transforms a discrete-time signal into a function of frequency.

The discrete-time Fourier series (DTFS) is a mathematical operation that transforms a periodic discrete-time signal into a function of frequency.

# TRADUÇÕES





# O Tempo Suspenso: a tradução da narrativa de guerra “An Occurrence At Owl Creek Bridge” de Ambrose Bierce

Tradução de Alane Melo da Silva<sup>1</sup> e Yuri Santos Monteiro<sup>2</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina

## Sobre o conto e a tradução

“An Occurrence at Owl Creek Bridge” é um conto escrito por Ambrose Bierce, um renomado escritor, jornalista e soldado estadunidense. Publicado pela primeira vez em 1890, a narrativa se desenvolve durante a Guerra Civil Americana, um conflito armado que ocorreu entre 1861 e 1865. A guerra foi travada entre os estados do norte dos Estados Unidos, conhecidos como a União, que defendiam a abolição da escravidão, e os estados do sul, conhecidos como confederados, que lutaram para manter o sistema escravagista.

O conto apresenta como protagonista Peyton Farquhar, um apoiador dos confederados que é condenado à morte por enforcamento ao ser pego tentando destruir uma ponte que seria utilizada pelo exército da União. O conto tem uma estrutura narrativa repleta de reviravoltas. O autor inicia a história com a descrição detalhada da execução iminente de Farquhar na ponte e a fuga do exército da União. No entanto, no final do conto é revelado aos leitores que o protagonista está apenas imaginando a fuga instantes antes da morte.

A história alterna entre a realidade e a imaginação de Farquhar, criando uma atmosfera de suspense e ilusão. Este é considerado um dos melhores contos de Bierce e foi adaptado para o cinema em 1962 em um curta-metragem dirigido pelo roteirista e diretor de cinema francês Robert Enrico, e venceu o prêmio Oscar nesta categoria.

O conto publicado em 1890 traz o desafio de um vocabulário como muitas nomenclaturas militares e um fluxo de narrativa fragmentado que alterna entre imaginação e realidade. Durante o ato tradutório, fizemos a leitura e a tradução do conto simultaneamente, desta forma, tivemos a experiência de leitores e fomos surpreendidos com as reviravoltas da história.

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alanepoet@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9702-9816>.

<sup>2</sup> Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: teacheryurimonteiro@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2360-8073>.

Sobre o processo de tradução, Paulo Henriques Britto, respeitado tradutor e pesquisador brasileiro afirma em seu livro *a Tradução literária*:

Não sei alemão e sou um leitor apaixonado de Kafka. Em português, quero vivenciar algo semelhante à experiência que tem um leitor de fala alemã quando lê Kafka no original. Anima-me saber que Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka conhece bem o alemão e é um estudioso das obras desse autor; que ele tem consciência de que Kafka escreve seus textos excepcionalmente poéticos num alemão frio e burocrático, e que ele tenta reproduzir esse efeito no português brasileiro. Se eu soubesse que Carone está interessado em afirmar sua autoria das traduções que publica, e por isso utiliza um português claramente diferente do alemão de Kafka, inserindo nelas coloquialismos brasileiros e referências do Brasil de agora; (...) eu simplesmente recorreria a outras traduções de Kafka que não as suas. (BRITTO,2012, p.27)

Britto expressa a paixão pela obra de Kafka e seu desejo de ter uma experiência de leitura o mais próxima possível da obra fonte, levando em consideração as características poéticas e estilísticas do alemão utilizado por Kafka, ele enfatiza a importância de um efeito semelhante a leitura da obra fonte na tradução de obras literárias, especialmente quando se trata de autores renomados como Kafka. Desta mesma forma, acreditamos que manter as principais características narrativas da ficção de Bierce permitiu ao leitor mergulhar na literatura tão representativa do século XIX, marcada por elementos do nacionalismo americano pós-Guerra Civil e pelas transformações culturais que moldaram a identidade literária dos Estados Unidos.

Como tradutores, alguns princípios norteadores são fundamentais na construção de uma proposta de tradução. Como destaca Bassnett (2002, p.77), “Traduzir literatura é, portanto, mais do que uma transposição de palavras; é um ato de interpretação crítica.” Essa interpretação crítica se faz presente em todas as etapas do processo tradutório, guiando as escolhas lexicais e estruturais de modo a manter palavras e frases ajustadas para oferecer ao público brasileiro uma experiência de leitura imersiva e coerente com o conto de Bierce. Ainda conforme Meschonnic (2010, p.57) a tradução pertence ao campo do discurso, é uma operação com a linguagem, e esta, por sua vez, “é uma representação do sentido”. O discurso narrativo da ficção de Bierce exige do tradutor mais do que fidelidade lexical: requer atenção a forma que as ideias são construídas no texto, preservando a sua força expressiva e o seu impacto sobre o leitor.

Sobre a tradução para o português, o termo “Owl Creek” foi traduzido como “Rio Coruja”. A escolha por “Coruja” mantém a referência à ave do título original e contribui para uma leitura mais natural ao público lusófono, já que se trata de um termo conhecido e culturalmente acessível. Além disso, evita-se o estranhamento causado por um nome

estrangeiro sem perda de sentido, permitindo ao leitor manter a fluidez da leitura sem comprometer o simbolismo presente no texto fonte.

No que tange a estrutura de frases, nossa tradução optou por manter a estrutura de frases complexas do conto em inglês, preservando o ritmo e o tom. Por exemplo, frases longas que descrevem cenários ou estados emocionais são mantidas, o que ajuda a transmitir a tensão e a atmosfera da narrativa. Optamos também em escolher palavras que ressoam com a gravidade da situação descrita. Por exemplo, palavras como “executores” e “corda” são usadas para carregar o peso da cena de execução, refletindo o clima sombrio narrativo. O estilo de narração do conto em inglês foi traduzido para recriar com naturalidade os pensamentos dos personagens, utilizando registros que fazem sentido no português, como a fala dos soldados e a descrição do comportamento militar, que são mantidos em um tom respeitoso e formal, alinhado com a disciplina militar apresentada no texto. A escolha de palavras que indicam a transição entre o presente e os pensamentos de Farquhar. Frases como “seus últimos pensamentos” são estrategicamente colocadas para indicar mudanças entre as realidades, ajudando o leitor a seguir a narrativa fragmentada e a confusão mental do protagonista.

Como tradutores, buscamos entender o contexto histórico da narrativa para apresentar soluções satisfatórias para o português e manter o tom de suspense e ansiedade presente na narrativa de Bierce, bem como seguir a mesma estrutura de estrofes apresentada no texto fonte. Em alguns pontos da narrativa, o leitor fica preso nas páginas ansioso para saber o que acontecerá com o fugitivo, este sentimento de curiosidade se apresenta também na narrativa traduzida que de forma inédita traz um clássico da literatura estadunidense para o público brasileiro.

### Ocorrência na Ponte do Rio Coruja<sup>3</sup>

#### I

Em pé em uma ferrovia no norte do Alabama, ele olhava para as águas rápidas seis metros abaixo de si. As mãos do homem estavam amarradas atrás das costas. Uma corda apertava firmemente seu pescoço, presa a uma trave resistente acima da cabeça, com a folga estendendo-se até seus joelhos. Algumas tábuas soltas colocadas sobre os trilhos do trem forneciam um apoio para ele e os seus executores - dois soldados do exército federal,

---

<sup>3</sup> Conto de Ambrose Bierce publicado na coletânea *Tales of soldiers and civilians*, Penguin Classics; Standard Edition (February 1, 2000).

comandados por um sargento que na esfera civil poderia ser um agente da polícia. A uma curta distância na mesma plataforma improvisada, estava um oficial armado vestindo um uniforme de sua patente. Ele era um capitão. Um guarda em cada extremidade da ponte segurava um rifle na posição conhecida como “apoio”, ou seja, verticalmente na frente do ombro esquerdo, o martelo do rifle descansando no antebraço estendido em linha reta até o peito - uma posição formal e antinatural que forçava uma postura ereta do corpo. Não parecia ser o dever desses dois homens saber o que estava acontecendo no centro da ponte; eles simplesmente bloquearam as duas extremidades que a atravessavam.

Além de um dos guardas, ninguém mais estava à vista; a ferrovia seguia reta em direção a uma floresta por cerca de noventa metros, depois, curvando-se, desaparecia de vista. Sem dúvida, havia um posto avançado mais adiante. A outra margem do rio era terreno aberto - uma suave encosta coberta por centenas de troncos de árvores verticais, com guaritas para os rifles e uma única abertura pela qual se projetava o cano de um canhão de ferro que ocupava a ponte. No meio da encosta, entre a ponte e o forte, estavam os espectadores - uma companhia de infantaria em fila, na posição “descanso de parada”, as coronhas dos seus rifles repousavam no chão, os canos inclinavam-se ligeiramente para trás sobre o ombro direito, e as mãos estavam cruzadas sobre as coronhas. Um tenente estava à direita da linha, com a ponta da espada no chão e a mão esquerda apoiada sobre a direita. Exceto pelo grupo de quatro homens no centro da ponte, nenhum outro se movia. A companhia encarava a ponte, olhando fixamente, imóvel. Os guardas, enfrentando as margens do rio, poderiam ter sido confundidos por estátuas que adornavam a ponte. O capitão de braços cruzados, em silêncio, observava o trabalho de seus subordinados sem fazer nenhum movimento. A morte é uma autoridade que, quando anunciada, deve ser recebida com manifestações formais de respeito, mesmo pelos mais familiarizados com ela. No código de disciplina militar, o silêncio e a imobilidade são as formas de respeito para este momento.

O homem que seria enforcado aparentava ter mais ou menos trinta e cinco anos. Era um civil, talvez um fazendeiro, pelo que se observava em suas roupas gastas. Ele tinha traços bonitos - um nariz reto, boca firme, testa larga, da qual seu cabelo longo e escuro penteado para trás caía pelas orelhas até a gola do casaco bem ajustado. Ele usava bigode e barba pontiaguda, mas não tinha costeletas; seus olhos eram grandes, de um cinza escuro, e carregavam uma expressão gentil — algo que dificilmente se esperaria de alguém com o pescoço na forca. Certamente, este não era qualquer assassino. O código militar liberal prevê a execução de muitos tipos de pessoas, e os cavalheiros não são excluídos dele.

Com os preparativos concluídos, os dois soldados se afastaram e ambos retiraram a tábua sobre a qual o homem estava em pé. O sargento virou-se para o capitão, o saudou e colocou-se imediatamente atrás deste oficial, que por sua vez se afastou um passo. Esses movimentos deixaram o condenado e o sargento em pé nas duas extremidades da mesma tábua, que atravessava três das vigas de madeira da ponte. A extremidade na qual o civil estava quase, mas não completamente, alcançava a quarta tábua. Esta tábua havia sido mantida no lugar pelo peso do capitão; agora era mantida pelo peso do sargento. Com um sinal do primeiro, o último se afastaria, a tábua inclinaria e o condenado cairia entre as duas vigas. O arranjo parecia simples e eficaz. Seu rosto não havia sido coberto, nem seus olhos vendados. Ele olhou por um momento para o seu “apoio instável” e, em seguida, deixou o olhar vagar até a água turbulenta do rio, que corria rapidamente sob seus pés. Um pedaço de madeira flutuante chamou sua atenção, e seus olhos o seguiram correnteza abaixo. Como parecia se mover lentamente... Que rio preguiçoso!

Ele fechou os olhos para concentrar os seus últimos pensamentos em sua esposa e filhos. A água, tocada pelo sol da manhã, as névoas sombrias sob as margens a certa distância rio abaixo, o forte, os soldados, o pedaço de madeira flutuante – tudo o havia distraído. E agora ele se tornou consciente de uma nova perturbação. Atravessando o pensamento de seus entes queridos, havia um som que ele não podia ignorar nem entender, uma percussão metálica aguda, com a mesma qualidade sonora de um golpe de um martelo de ferro sobre uma bigorna. Ele perguntou o que era e se estava distante ou próximo - parecia ambos. A recorrência do som era regular, mas tão lenta quanto o badalar de um sino fúnebre. Ele aguardava cada novo golpe com impaciência e - não sabia por que sentia tanta apreensão. Os intervalos de silêncio tornavam-se progressivamente mais longos; as demoras se tornavam enlouquecedoras. Com maior frequência, os sons aumentavam em força e nitidez. Eles machucavam os seus ouvidos como o corte de uma faca; ele temia que fosse gritar. O que ele ouvia era o tique-taque de seu relógio.

Ele abriu os olhos e viu novamente a água abaixo de si. “Se eu pudesse libertar minhas mãos”, ele pensou, “eu poderia soltar o laço do pescoço e saltar para o rio. Mergulhando, eu poderia evitar as balas e, nadando vigorosamente, chegar à margem, correr para a floresta e escapar para casa. Minha casa, graças a Deus, ainda está fora do alcance deles; minha esposa e meus filhos ainda estão a salvo do avanço do invasor.”

Enquanto esses pensamentos, que precisam ser registrados em palavras, eram rapidamente processados na mente do condenado, o capitão acenou para o sargento. E então este se afastou.

## II

Peyton Farquhar era um fazendeiro bem-sucedido, de uma antiga e respeitada família do Alabama. Sendo um escravagista e como outros escravagistas, um político, ele era naturalmente um secessionista original e ardorosamente dedicado à causa do Sul. Circunstâncias de natureza imperiosa, que não é necessário relatar aqui, o impediram de servir naquele exército valente que lutou nas campanhas desastrosas que terminaram com a queda de Corinto, e ele se irritava sob a sua condição inglória ansiando pela liberação de suas forças, pela vida maior de soldado, pela oportunidade de se destacar. Essa oportunidade, ele sentia, viria, como vem para todos em tempos de guerra. Enquanto isso, ele fazia o que podia. Nenhum trabalho era humilde demais para ajudar o Sul, nenhuma aventura era perigosa demais para ele empreender desde que fosse consistente com o caráter de um civil que era, no fundo, um soldado, e que de boa fé e sem muita qualificação concordava com pelo menos parte do ditado francamente vil de que tudo é válido no amor e na guerra.

Uma noite, enquanto Farquhar e a esposa estavam sentados em um banco de madeira ao lado da entrada da propriedade, um soldado com um uniforme cinza chegou em seu portão e pediu um copo de água. A Sra. Farquhar ficou feliz em servi-lo com as suas brancas mãos. Enquanto ela buscava a água, seu marido se aproximou do cavaleiro empoeirado e avidamente pediu notícias do fronte de batalha.

“Os Yankees estão reparando as ferrovias”, disse o homem, e estão se preparando para o próximo avanço. Eles chegaram à ponte do Rio Coruja, a colocaram em ordem e construíram um reduto na margem norte. O comandante emitiu uma ordem, que foi publicada em toda a região declarando que qualquer civil que for pego interferindo na ferrovia, pontes, túneis ou trens será sumariamente enforcado. Eu acabei de ver a ordem.

“Quão distante daqui fica a ponte do Rio Coruja?” perguntou Farquhar.

“Mais ou menos uns 50 quilômetros.”

“Não há reforços deste lado do rio?”

“Há apenas um pequeno posto de escolta a meio quilômetro, na ferrovia, e um único sentinela neste extremo da ponte.”

“Imagine que um homem - que entende de enforcamentos - consiga enganar a escolta e talvez levar vantagem sobre o sentinela”, disse Farquhar, sorrindo, “o que ele poderia fazer?”

O soldado refletiu. “Eu estive lá há um mês”, respondeu. “Eu observei que a enchente do último inverno juntou uma grande quantidade de madeira flutuante próximo ao pilar no extremo da ponte. Agora está seco e queimaria como um pavio.”

A senhora Farquhar havia chegado com a água, que o soldado bebeu rapidamente. Ele agradeceu-lhe respeitosamente, curvou-se para o marido dela e partiu. Uma hora depois, após o anoitecer, ele passou novamente pela plantação, seguindo para o norte na direção de onde havia vindo. Era um batedor federal.

### III

À medida que Peyton Farquhar caía da ponte, ele perdeu a consciência e sentiu como se já estivesse morto. Deste estado, ele foi despertado – ao que parecia ser séculos depois por uma forte e dolorosa pressão na garganta, seguida por uma sensação de sufocamento. Um dor intensa pulsava de seu pescoço para baixo, sendo sentida em cada fibra de seu corpo. Essas dores se manifestavam em pulsos ritmados, seguindo linhas bem definidas de ramificação, com uma frequência incrivelmente rápida. Elas eram como correntes de fogo pulsante, aquecendo-o a uma temperatura insuportável. Quanto à cabeça, ele não estava consciente de nada além de uma sensação de plena congestão. Essas sensações não foram acompanhadas por pensamentos. A parte intelectual de sua natureza já havia sido apagada; ele tinha poder apenas para sentir, e sentir era um tormento. Ele estava consciente do movimento. Cercado por uma nuvem luminosa, da qual ele era agora apenas o coração ardente, sem substância material, ele oscilava através de arcos impensáveis de como um vasto pêndulo. Então, de repente, com terrível rapidez, a luz ao seu redor disparou para cima com o barulho de um forte respingo; um rugido terrível estava em seus ouvidos, e tudo ficou frio e escuro. O poder do pensamento foi restaurado; ele sabia que a corda havia arrebitado e ele havia caído no rio. Não houve estrangulamento adicional; o laço em volta de seu pescoço já o estava sufocando e mantinha a água longe de seus pulmões. Morrer enforcado no fundo de um rio! - a ideia parecia-lhe ridícula. Ele abriu os olhos na escuridão e viu acima dele um brilho de luz, mas quão distante, quão inacessível! Ele ainda estava afundando, pois a luz ficava cada vez mais fraca até se tornar apenas um brilho. Então começou a crescer e a brilhar, e ele sabia que estava subindo em direção à superfície - sabia com relutância, pois agora estava muito confortável. “Ser enforcado e afogado”, pensou ele, “não é tão ruim; mas eu não quero ser baleado. Não, eu não serei baleado; isso não é justo.”

Ele não estava consciente do esforço, mas uma dor aguda em seu pulso o informou que ele estava tentando libertar as mãos. Ele deu atenção à luta, como um ocioso poderia observar o feito de um malabarista, sem interesse no resultado. Que esforço esplêndido! - que força magnífica, super-humana! Ah, que belo empenho! Bravo! A corda caiu; seus

braços se separaram e flutuaram para cima, as mãos vagamente vistas de cada lado na luz crescente. Ele as observava com um novo interesse enquanto primeiro uma e depois a outra se lançavam sobre o laço em seu pescoço. Elas o rasgaram e o empurraram ferozmente para o lado, as ondulações se assemelhando às de uma enguia. “Coloque de volta, coloque de volta!” Ele pensou ter gritado essas palavras para as suas mãos, pois o desfazer do laço foi sucedido pela dor mais terrível que ele havia experimentado até então. Seu pescoço doía horrivelmente; seu cérebro estava em chamas, seu coração, que tremulava fracamente, deu um grande salto, tentando sair pela boca. Todo o seu corpo foi torturado e torcido com uma agonia insuportável! Mas as mãos desobedientes não deram atenção ao comando. Eles bateram na água vigorosamente com golpes rápidos para baixo, forçando-o para a superfície. Ele sentiu a cabeça emergir; seus olhos foram cegados pelo sol; seu peito se expandiu convulsivamente, e com uma dor suprema e cortante, seus pulmões engoliram uma grande quantidade de ar, que ele instantaneamente expeliu com um grito!

Ele agora estava plenamente consciente de seus sentidos físicos. Eles estavam sobrenaturalmente aguçados e alertas. Algo na terrível perturbação de seu sistema nervoso os havia despertado e aguçado a tal ponto que agora registravam sensações jamais percebidas. Ele sentia as ondulações tocando seu rosto e ouvia, separadamente, os sons que elas produziam ao atingi-lo. Ele olhou para a floresta na margem do rio, viu as árvores, as folhas em cada uma delas - ele viu até mesmo os insetos sobre as folhas: os gafanhotos, os vagalumes, as aranhas cinzentas esticando as teias de galho em galho. Ele notou as cores prismáticas em todas as gotas de orvalho em um milhão de lâminas de grama. O zumbido dos mosquitos que dançavam acima das correntezas do rio, o bater das asas das libélulas, as batidas das pernas das aranhas d'água, como remos que levantavam seu barco - tudo isso criou uma música audível. Um peixe deslizou debaixo de seus olhos e ouviu o som do corpo dele partindo a água.

Ele havia emergido para a superfície e observava o rio; em um momento, o mundo visível parecia girar lentamente em torno dele, com ele como ponto central, e ele viu a ponte, o forte, os soldados na ponte, o capitão, o sargento, e os dois soldados, seus executores. Eles eram silhuetas contra o céu azul. Eles gritavam e gesticulavam, apontando para ele. O capitão havia sacado a pistola, mas não atirou; os outros estavam desarmados. Seus movimentos eram grotescos e horríveis, e as formas gigantescas.

De repente, ele ouviu um estampido agudo e algo bateu na água com força a poucos centímetros de sua cabeça, fazendo a água respingar em seu rosto como chuva. Ele ouviu um segundo estampido e viu um dos guardas com seu rifle no ombro, uma leve nuvem de fumaça azul saindo do cano. O homem na água viu o olho do homem na ponte

olhando para ele através da mira da arma. Ele observou que era um olho cinza e lembrou-se de ter lido que olhos cinzentos eram os mais aguçados e que todos os atiradores famosos os tinham. No entanto, este havia errado.

Um redemoinho o havia cercado em meio às ondas do rio e o virado para um lado; ele estava novamente olhando para a floresta na margem oposta ao forte. O som de uma voz clara e alta como um canto monótono ecoou atrás dele e atravessou a água com uma nitidez que perfurou e subjugou todos os outros sons, até mesmo o bater das ondulações em seus ouvidos. Embora não fosse soldado, ele havia frequentado acampamentos o suficiente para conhecer o significado temido daquele canto aspirado, arrastado e deliberado; o tenente na margem estava participando do trabalho da manhã. Com que frieza e impiedade - com que entonação calma e uniforme, pressagiando e impondo tranquilidade nos homens - com que intervalo precisamente medido caíram aquelas palavras cruéis:

“Companhia!... Atenção!... Armas à postos!... Prontos!... Apontar!... Fogo!”

Farquhar mergulhou - mergulhou o mais profundamente que conseguiu. A água rugia em seus ouvidos como a voz do Niágara, ainda assim ele ouviu o trovão surdo da salva e, subindo novamente em direção à superfície, encontrou pedaços brilhantes de metal, singularmente achatados, oscilando lentamente para baixo. Alguns deles tocaram seu rosto e mãos, depois caíram, continuando a descida. Um deles ficou preso entre a gola e pescoço; estava desconfortavelmente quente e ele o arrancou. Ao subir para a superfície, ofegante por ar, ele viu que havia ficado muito tempo debaixo d'água; ele estava perceptivelmente mais abaixo do rio - mais perto da segurança. Os soldados quase haviam terminado de recarregar; os pentes metálicos brilharam subitamente ao sol enquanto eram retirados dos canos, giravam no ar e se encaixavam novamente com precisão. Os dois sentinelas dispararam outra vez — sozinhos e em vão. O homem perseguido viu tudo isso por cima do ombro; ele agora estava nadando vigorosamente com a correnteza. Seu cérebro pensava tão rápido quanto seus braços e pernas; veloz como um raio. “O oficial não cometerá o erro do carrasco novamente”, ele pensou. Não é tão fácil desviar de uma salva quanto de um único tiro. Ele provavelmente já deu a ordem para atirar à vontade. Que Deus me ajude, eu não posso desviar de todas as balas!”

Um estrondo terrível a dois metros dele foi seguido por um som alto e apressado que parecia viajar de volta pelo ar até o forte e morrer em uma explosão que agitou o próprio rio em suas profundezas! Uma folha crescente de água curvou-se e caiu sobre ele, o cegando e o sufocando. O canhão havia entrado em ação. Enquanto sacudia a cabeça para se livrar da água, ouviu o disparo desviado zumbindo pelo ar à sua frente — e, num instante, o som seco de galhos estalando e sendo despedaçados na floresta. “Eles não vão

repetir isso”, pensou. “Da próxima vez, vão usar uma munição menor. Preciso manter os olhos na arma — a fumaça me avisará; o coice da arma vem tarde demais, ele segue a bala. É uma boa arma.

De repente, sentiu-se girar como um pião. A água, as margens, a floresta, a ponte — agora distantes —, o forte e os homens, tudo se misturava e se tornava borrado. Os objetos apareciam apenas como faixas horizontais de cor; era tudo o que conseguia enxergar. Foi engolido por um redemoinho, girando com uma velocidade que o deixava tonto e enjoado. Em poucos instantes, foi lançado sobre o cascalho da margem esquerda do rio — a margem sul —, bem atrás de uma elevação que o protegia dos olhos inimigos.

A súbita parada do movimento e a abrasão da mão no cascalho o devolveram à realidade, e ele chorou de alegria. Cravou os dedos na areia, lançou punhados sobre si e a abençoou em voz alta. Parecia diamantes, rubis, esmeraldas — não conseguia lembrar de nada mais belo que se comparasse àquela areia. As árvores da margem eram como plantas gigantes de jardim; ele percebeu uma ordem definida em sua disposição e inalou a fragrância das flores. Uma estranha luz rosada brilhava entre os troncos, e o vento tocava seus galhos, produzindo a música de harpas eólicas. Não queria mais fugir — estava feliz em permanecer naquele lugar encantado até ser recapturado. Um zumbido e o estalo de tiros nos galhos acima o despertaram do sonho. O atirador frustrado lhe disparava um último adeus. Ele se levantou num pulo, correu pela encosta e mergulhou na floresta.

Durante todo o dia, ele caminhou, traçando seu curso pelo movimento do sol. A floresta parecia interminável; em nenhum lugar ele viu uma brecha, nem mesmo uma estrada de lenhador. Ele não sabia que vivia em uma região tão selvagem. Havia algo estranho nesta revelação. Ao anoitecer, ele estava exausto, faminto e com os pés doloridos. Pensar em sua esposa e filhos o impulsionava. Finalmente, ele encontrou uma estrada que o levou na direção certa. Era tão larga e reta como uma rua da cidade, mas parecia não ter sido percorrida. Não havia campos ao lado dela, nem casas em lugar algum. Nem mesmo o latido de um cachorro sugeriu habitação humana. Os troncos escuros das árvores formavam uma parede reta de cada lado, convergindo no horizonte em um único ponto, como em um diagrama em perspectiva. No alto, olhando para cima através da fenda no bosque, brilhavam grandes estrelas douradas, parecendo estranhas e agrupadas em constelações desconhecidas. Ele tinha certeza de que estavam organizadas segundo uma ordem que guardava um significado secreto e maligno. O bosque ao redor estava cheio de sons peculiares e, uma, duas, três vezes, ele ouviu claramente sussurros numa língua desconhecida.

O pescoço doía e, ao levantar a mão para tocá-lo, ele descobriu que estava terrivelmente inchado. Ele sabia que havia uma marca negra no lugar que a corda o havia

machucado. Seus olhos estavam inchados; ele não conseguia mais fechá-los. A língua estava inchada de sede; ele aliviou a dor empurrando a língua para fora para o ar frio. Como a grama havia amaciado o caminho não percorrido - ele não conseguia mais sentir a estrada sob seus pés!

Apesar do sofrimento, ele havia adormecido enquanto caminhava, pois agora via outra cena — talvez apenas recuperando-se de um delírio. Ele estava parado no portão da própria casa. Tudo está como ele deixou, brilhante e bonito sob o sol da manhã. Ele deve ter caminhado a noite inteira. Ao empurrar o portão e subir pela longa calçada branca, ele avistou roupas femininas; a esposa, parecendo estar de banho tomado, linda e doce, descia a varanda para encontrá-lo. Nos degraus, ela estava esperando, com um sorriso de alegria inefável, uma atitude de graça e dignidade incomparáveis. Ah, como ela é linda! Ele salta para a frente com os braços estendidos. Quando está prestes a abraçá-la, ele sente um golpe atordoante na parte de trás do pescoço; uma luz branca que o cega explode ao seu redor com um som como o choque de um canhão - então tudo é escuridão e silêncio!

Peyton Farquhar estava morto; seu corpo, com o pescoço quebrado, balançava suavemente de um lado para o outro sob as vigas da ponte do Rio Coruja.

### **An Occurrence at Owl Creek Bridge by Ambrose Bierce**

#### **I**

A man stood upon a railroad bridge in northern Alabama, looking down into the swift water twenty feet below. The man's hands were behind his back, the wrists bound with a cord. A rope closely encircled his neck. It was attached to a stout cross-timber above his head and the slack fell to the level of his knees. Some loose boards laid upon the ties supporting the rails of the railway supplied a footing for him and his executioners — two private soldiers of the Federal army, directed by a sergeant who in civil life may have been a deputy sheriff. At a short remove upon the same temporary platform was an officer in the uniform of his rank, armed. He was a captain. A sentinel at each end of the bridge stood with his rifle in the position known as "support," that is to say, vertical in front of the left shoulder, the hammer resting on the forearm thrown straight across the chest — a formal and unnatural position, enforcing an erect carriage of the body. It did not appear to be the duty of these two men to know what was occurring at the center of the bridge; they merely blockaded the two ends of the foot planking that traversed it.

Beyond one of the sentinels nobody was in sight; the railroad ran straight away into a forest for a hundred yards, then, curving, was lost to view. Doubtless there was an outpost farther along. The other bank of the stream was open ground — a gentle slope topped with a stockade of vertical tree trunks, loopholed for rifles, with a single embrasure through which protruded the muzzle of a brass cannon commanding the bridge. Midway up the slope between the bridge and fort were the spectators — a single company of infantry in line, at “parade rest,” the butts of their rifles on the ground, the barrels inclining slightly backward against the right shoulder, the hands crossed upon the stock. A lieutenant stood at the right of the line, the point of his sword upon the ground, his left hand resting upon his right. Excepting the group of four at the center of the bridge, not a man moved. The company faced the bridge, staring stonily, motionless. The sentinels, facing the banks of the stream, might have been statues to adorn the bridge. The captain stood with folded arms, silent, observing the work of his subordinates, but making no sign. Death is a dignitary who when he comes announced is to be received with formal manifestations of respect, even by those most familiar with him. In the code of military etiquette silence and fixity are forms of deference.

The man who was engaged in being hanged was apparently about thirty-five years of age. He was a civilian, if one might judge from his habit, which was that of a planter.

His features were good — a straight nose, firm mouth, broad forehead, from which his long, dark hair was combed straight back, falling behind his ears to the collar of his well-fitting frock coat. He wore a moustache and pointed beard, but no whiskers; his eyes were large and dark gray, and had a kindly expression which one would hardly have expected in one whose neck was in the hemp. Evidently this was no vulgar assassin. The liberal military code makes provision for hanging many kinds of persons, and gentlemen are not excluded.

The preparations being complete, the two private soldiers stepped aside and each drew away the plank upon which he had been standing. The sergeant turned to the captain, saluted and placed himself immediately behind that officer, who in turn moved apart one pace. These movements left the condemned man and the sergeant standing on the two ends of the same plank, which spanned three of the cross-ties of the bridge. The end upon which the civilian stood almost, but not quite, reached a fourth. This plank had been held in place by the weight of the captain; it was now held by that of the sergeant. At a signal from the former the latter would step aside, the plank would tilt and the condemned man go down between two ties. The arrangement commended itself to his judgement as simple and effective. His face had not been covered nor his eyes bandaged. He looked a moment at his

“unsteadfast footing,” then let his gaze wander to the swirling water of the stream racing madly beneath his feet. A piece of dancing driftwood caught his attention and his eyes followed it down the current. How slowly it appeared to move! What a sluggish stream!

He closed his eyes in order to fix his last thoughts upon his wife and children. The water, touched to gold by the early sun, the brooding mists under the banks at some distance down the stream, the fort, the soldiers, the piece of drift—all had distracted him. And now he became conscious of a new disturbance. Striking through the thought of his dear ones was sound which he could neither ignore nor understand, a sharp, distinct, metallic percussion like the stroke of a blacksmith’s hammer upon the anvil; it had the same ringing quality. He wondered what it was, and whether immeasurably distant or near by — it seemed both. Its recurrence was regular, but as slow as the tolling of a death knell. He awaited each new stroke with impatience and — he knew not why — apprehension. The intervals of silence grew progressively longer; the delays became maddening. With their greater infrequency the sounds increased in strength and sharpness. They hurt his ear like the trust of a knife; he feared he would shriek. What he heard was the ticking of his watch.

He unclosed his eyes and saw again the water below him. “If I could free my hands,” he thought, “I might throw off the noose and spring into the stream. By diving I could evade the bullets and, swimming vigorously, reach the bank, take to the woods and get away home. My home, thank God, is as yet outside their lines; my wife and little ones are still beyond the invader’s farthest advance.”

As these thoughts, which have here to be set down in words, were flashed into the doomed man’s brain rather than evolved from it the captain nodded to the sergeant. The sergeant stepped aside.

## II

PEYTON Farquhar was a well to do planter, of an old and highly respected Alabama family. Being a slave owner and like other slave owners a politician, he was naturally an original secessionist and ardently devoted to the Southern cause. Circumstances of an imperious nature, which it is unnecessary to relate here, had prevented him from taking service with that gallant army which had fought the disastrous campaigns ending with the fall of Corinth, and he chafed under the inglorious restraint, longing for the release of his energies, the larger life of the soldier, the opportunity for distinction. That opportunity, he felt, would come, as it comes to all in wartime. Meanwhile he did what he could. No service was too humble for him to perform in the aid of the South, no adventure to

perilous for him to undertake if consistent with the character of a civilian who was at heart a soldier, and who in good faith and without too much qualification assented to at least a part of the frankly villainous dictum that all is fair in love and war.

One evening while Farquhar and his wife were sitting on a rustic bench near the entrance to his grounds, a gray-clad soldier rode up to the gate and asked for a drink of water. Mrs. Farquhar was only too happy to serve him with her own white hands. While she was fetching the water her husband approached the dusty horseman and inquired eagerly for news from the front.

“The Yanks are repairing the railroads,” said the man, “and are getting ready for another advance. They have reached the Owl Creek bridge, put it in order and built a stockade on the north bank. The commandant has issued an order, which is posted everywhere, declaring that any civilian caught interfering with the railroad, its bridges, tunnels, or trains will be summarily hanged. I saw the order.”

“How far is it to the Owl Creek bridge?” Farquhar asked.

“About thirty miles.” “Is there no force on this side of the creek?”

“Only a picket post half a mile out, on the railroad, and a single sentinel at this end of the bridge.”

“Suppose a man — a civilian and student of hanging — should elude the picket post and perhaps get the better of the sentinel,” said Farquhar, smiling, “what could he accomplish?”

The soldier reflected. “I was there a month ago,” he replied. “I observed that the flood of last winter had lodged a great quantity of driftwood against the wooden pier at this end of the bridge. It is now dry and would burn like tinder.”

The lady had now brought the water, which the soldier drank. He thanked her ceremoniously, bowed to her husband and rode away. An hour later, after nightfall, he repassed the plantation, going northward in the direction from which he had come. He was a Federal scout.

### III

As Peyton Farquhar fell straight downward through the bridge he lost consciousness and was as one already dead. From this state he was awakened — ages later, it seemed to him — by the pain of a sharp pressure upon his throat, followed by a sense of suffocation. Keen, poignant agonies seemed to shoot from his neck downward through every fiber of his body and limbs. These pains appeared to flash along well defined lines of ramification

and to beat with an inconceivably rapid periodicity. They seemed like streams of pulsating fire heating him to an intolerable temperature. As to his head, he was conscious of nothing but a feeling of fullness — of congestion. These sensations were unaccompanied by thought. The intellectual part of his nature was already effaced; he had power only to feel, and feeling was torment. He was conscious of motion. Encompassed in a luminous cloud, of which he was now merely the fiery heart, without material substance, he swung through unthinkable arcs of oscillation, like a vast pendulum. Then all at once, with terrible suddenness, the light about him shot upward with the noise of a loud splash; a frightful roaring was in his ears, and all was cold and dark. The power of thought was restored; he knew that the rope had broken and he had fallen into the stream. There was no additional strangulation; the noose about his neck was already suffocating him and kept the water from his lungs. To die of hanging at the bottom of a river! — the idea seemed to him ludicrous. He opened his eyes in the darkness and saw above him a gleam of light, but how distant, how inaccessible! He was still sinking, for the light became fainter and fainter until it was a mere glimmer. Then it began to grow and brighten, and he knew that he was rising toward the surface — knew it with reluctance, for he was now very comfortable. “To be hanged and drowned,” he thought, “that is not so bad; but I do not wish to be shot. No; I will not be shot; that is not fair.”

He was not conscious of an effort, but a sharp pain in his wrist apprised him that he was trying to free his hands. He gave the struggle his attention, as an idler might observe the feat of a juggler, without interest in the outcome. What splendid effort! — what magnificent, what superhuman strength! Ah, that was a fine endeavor! Bravo! The cord fell away; his arms parted and floated upward, the hands dimly seen on each side in the growing light. He watched them with a new interest as first one and then the other pounced upon the noose at his neck. They tore it away and thrust it fiercely aside, its undulations resembling those of a water snake. “Put it back, put it back!” He thought he shouted these words to his hands, for the undoing of the noose had been succeeded by the direst pang that he had yet experienced. His neck ached horribly; his brain was on fire, his heart, which had been fluttering faintly, gave a great leap, trying to force itself out at his mouth. His whole body was racked and wrenched with an insupportable anguish! But his disobedient hands gave no heed to the command. They beat the water vigorously with quick, downward strokes, forcing him to the surface. He felt his head emerge; his eyes were blinded by the sunlight; his chest expanded convulsively, and with a supreme and crowning agony his lungs engulfed a great draught of air, which instantly he expelled in a shriek!

He was now in full possession of his physical senses. They were, indeed, preternaturally keen and alert. Something in the awful disturbance of his organic system had so exalted and refined them that they made record of things never before perceived. He felt the ripples upon his face and heard their separate sounds as they struck. He looked at the forest on the bank of the stream, saw the individual trees, the leaves and the veining of each leaf — he saw the very insects upon them: the locusts, the brilliant bodied flies, the gray spiders stretching their webs from twig to twig. He noted the prismatic colors in all the dewdrops upon a million blades of grass. The humming of the gnats that danced above the eddies of the stream, the beating of the dragon flies' wings, the strokes of the water spiders' legs, like oars which had lifted their boat — all these made audible music. A fish slid along beneath his eyes and he heard the rush of its body parting the water.

He had come to the surface facing down the stream; in a moment the visible world seemed to wheel slowly round, himself the pivotal point, and he saw the bridge, the fort, the soldiers upon the bridge, the captain, the sergeant, the two privates, his executioners. They were in silhouette against the blue sky. They shouted and gesticulated, pointing at him. The captain had drawn his pistol, but did not fire; the others were unarmed. Their movements were grotesque and horrible, their forms gigantic. Suddenly he heard a sharp report and something struck the water smartly within a few inches of his head, splattering his face with spray. He heard a second report, and saw one of the sentinels with his rifle at his shoulder, a light cloud of blue smoke rising from the muzzle. The man in the water saw the eye of the man on the bridge gazing into his own through the sights of the rifle. He observed that it was a gray eye and remembered having read that gray eyes were keenest, and that all famous marksmen had them. Nevertheless, this one had missed.

A counter-swirl had caught Farquhar and turned him half round; he was again looking at the forest on the bank opposite the fort. The sound of a clear, high voice in a monotonous singsong now rang out behind him and came across the water with a distinctness that pierced and subdued all other sounds, even the beating of the ripples in his ears. Although no soldier, he had frequented camps enough to know the dread significance of that deliberate, drawling, aspirated chant; the lieutenant on shore was taking a part in the morning's work. How coldly and pitilessly — with what an even, calm intonation, presaging, and enforcing tranquility in the men — with what accurately measured interval fell those cruel words:

“Company!... Attention!... Shoulder arms!... Ready!... Aim!... Fire!”

Farquhar dived — dived as deeply as he could. The water roared in his ears like the voice of Niagara, yet he heard the dull thunder of the volley and, rising again toward the

surface, met shining bits of metal, singularly flattened, oscillating slowly downward. Some of them touched him on the face and hands, then fell away, continuing their descent. One lodged between his collar and neck; it was uncomfortably warm and he snatched it out.

As he rose to the surface, gasping for breath, he saw that he had been a long time under water; he was perceptibly farther downstream — nearer to safety. The soldiers had almost finished reloading; the metal ramrods flashed all at once in the sunshine as they were drawn from the barrels, turned in the air, and thrust into their sockets. The two sentinels fired again, independently and ineffectually.

The hunted man saw all this over his shoulder; he was now swimming vigorously with the current. His brain was as energetic as his arms and legs; he thought with the rapidity of lightning:

“The officer,” he reasoned, “will not make that martinet’s error a second time. It is as easy to dodge a volley as a single shot. He has probably already given the command to fire at will. God help me, I cannot dodge them all!”

An appalling splash within two yards of him was followed by a loud, rushing sound, diminuendo, which seemed to travel back through the air to the fort and died in an explosion which stirred the very river to its deeps! A rising sheet of water curved over him, fell down upon him, blinded him, strangled him! The cannon had taken an hand in the game. As he shook his head free from the commotion of the smitten water he heard the deflected shot humming through the air ahead, and in an instant it was cracking and smashing the branches in the forest beyond.

“They will not do that again,” he thought; “the next time they will use a charge of grape. I must keep my eye upon the gun; the smoke will apprise me — the report arrives too late; it lags behind the missile. That is a good gun.”

Suddenly he felt himself whirled round and round — spinning like a top. The water, the banks, the forests, the now distant bridge, fort and men, all were commingled and blurred. Objects were represented by their colors only; circular horizontal streaks of color — that was all he saw. He had been caught in a vortex and was being whirled on with a velocity of advance and gyration that made him giddy and sick. In few moments he was flung upon the gravel at the foot of the left bank of the stream — the southern bank — and behind a projecting point which concealed him from his enemies. The sudden arrest of his motion, the abrasion of one of his hands on the gravel, restored him, and he wept with delight. He dug his fingers into the sand, threw it over himself in handfuls and audibly blessed it. It looked like diamonds, rubies, emeralds; he could think of nothing beautiful which it did not resemble. The trees upon the bank were giant garden plants;

he noted a definite order in their arrangement, inhaled the fragrance of their blooms. A strange roseate light shone through the spaces among their trunks and the wind made in their branches the music of Aeolian harps. He had not wish to perfect his escape — he was content to remain in that enchanting spot until retaken.

A whiz and a rattle of grapeshot among the branches high above his head roused him from his dream. The baffled cannoneer had fired him a random farewell. He sprang to his feet, rushed up the sloping bank, and plunged into the forest.

All that day he traveled, laying his course by the rounding sun. The forest seemed interminable; nowhere did he discover a break in it, not even a woodman's road. He had not known that he lived in so wild a region. There was something uncanny in the revelation.

By nightfall he was fatigued, footsore, famished. The thought of his wife and children urged him on. At last he found a road which led him in what he knew to be the right direction. It was as wide and straight as a city street, yet it seemed untraveled. No fields bordered it, no dwelling anywhere. Not so much as the barking of a dog suggested human habitation. The black bodies of the trees formed a straight wall on both sides, terminating on the horizon in a point, like a diagram in a lesson in perspective. Overhead, as he looked up through this rift in the wood, shone great golden stars looking unfamiliar and grouped in strange constellations. He was sure they were arranged in some order which had a secret and malign significance. The wood on either side was full of singular noises, among which — once, twice, and again — he distinctly heard whispers in an unknown tongue.

His neck was in pain and lifting his hand to it found it horribly swollen. He knew that it had a circle of black where the rope had bruised it. His eyes felt congested; he could no longer close them. His tongue was swollen with thirst; he relieved its fever by thrusting it forward from between his teeth into the cold air. How softly the turf had carpeted the untraveled avenue — he could no longer feel the roadway beneath his feet!

Doubtless, despite his suffering, he had fallen asleep while walking, for now he sees another scene — perhaps he has merely recovered from a delirium. He stands at the gate of his own home. All is as he left it, and all bright and beautiful in the morning sunshine. He must have traveled the entire night. As he pushes open the gate and passes up the wide white walk, he sees a flutter of female garments; his wife, looking fresh and cool and sweet, steps down from the veranda to meet him. At the bottom of the steps she stands waiting, with a smile of ineffable joy, an attitude of matchless grace and dignity. Ah, how beautiful she is! He springs forwards with extended arms. As he is about to clasp

her he feels a stunning blow upon the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon — then all is darkness and silence!

Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek bridge.

## REFERÊNCIAS

BASSNETT, S. (2002). *Translation Studies*. 3rd ed. London: Routledge.

BIERCE, Ambrose. *Tales of soldiers and civilians*. Penguin Classics; Standard Edition (February 1, 2000).

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

# An Occurrence at Owl Creek Bridge

Ambrose Bierce

(1890, *Tales of Soldiers and Civilians*)

## I

A man stood upon a railroad bridge in northern Alabama, looking down into the swift water twenty feet below. The man's hands were behind his back, the wrists bound with a cord. A rope closely encircled his neck. It was attached to a stout cross-timber above his head and the slack fell to the level of his knees. Some loose boards laid upon the ties supporting the rails of the railway supplied a footing for him and his executioners—two private soldiers of the Federal army, directed by a sergeant who in civil life may have been a deputy sheriff. At a short remove upon the same temporary platform was an officer in the uniform of his rank, armed. He was a captain. A sentinel at each end of the bridge stood with his rifle in the position known as "support," that is to say, vertical in front of the left shoulder, the hammer resting on the fore arm thrown straight across the chest — a formal and unnatural position, enforcing an erect carriage of the body. It did not appear to be the duty of these two men to know what was occurring at the center of the bridge; they merely blockaded the two ends of the foot planking that traversed it.

Beyond one of the sentinels nobody was in sight; the railroad ran straight away into a forest for a hundred yards, then, curving, was lost to view. Doubtless there was an outpost farther along. The other bank of the stream was open ground — a gentle slope topped with a stockade of vertical tree trunks, loopholed for rifles, with a single embrasure through which protruded the muzzle of a brass cannon commanding the bridge. Midway up the slope between the bridge and fort were the spectators—a single company of infantry in line, at "parade rest," the butts of their rifles on the ground, the barrels inclining slightly backward against the right shoulder, the hands crossed upon the stock. A lieutenant stood at the right of the line, the point of his sword upon the ground, his left hand resting upon his right. Excepting the group of four at the center of the bridge, not a man moved. The company faced the bridge, staring stonily, motionless. The sentinels, facing the banks of the stream, might have been statues to adorn the bridge. The captain stood with folded arms, silent, observing the work of his subordinates, but making no sign. Death is a dignitary who when he comes announced is to be received with formal

manifestations of respect, even by those most familiar with him. In the code of military etiquette silence and fixity are forms of deference.

The man who was engaged in being hanged was apparently about thirty-five years of age. He was a civilian, if one might judge from his habit, which was that of a planter.

His features were good—a straight nose, firm mouth, broad forehead, from which his long, dark hair was combed straight back, falling behind his ears to the collar of his well-fitting frock coat. He wore a moustache and pointed beard, but now his; his eyes were large and dark gray, and had a kindly expression which one would hardly have expected in one whose neck was in the hemp. Evidently this was no vulgar assassin. The liberal military code makes provision for hanging many kinds of persons, and gentlemen are not excluded.

The preparations being complete, the two private soldiers stepped aside and each drew away the plank upon which he had been standing. The sergeant turned to the captain, saluted and placed himself immediately behind that officer, who in turn moved apart one pace. These movements left the condemned man and the sergeant standing on the two ends of the same plank, which spanned three of the cross-ties of the bridge. The end upon which the civilian stood almost, but not quite, reached a fourth. This plank had been held in place by the weight of the captain; it was now held by that of the sergeant. At a signal from the former the latter would step aside, the plank would tilt and the condemned man go down between two ties. The arrangement commended itself to his judgement as simple and defective. His face had not been covered nor his eyes bandaged. He looked a moment at his “unsteadfast footing,” then his gaze wandered to the swirling water of the stream racing madly beneath his feet. A piece of dancing driftwood caught his attention and his eyes followed it down the current. How slowly it appeared to move! What a sluggish stream!

He closed his eyes in order to fix his last thoughts upon his wife and children. The water, touched to gold by the early sun, the brooding mists under the banks at some distance down the stream, the fort, the soldiers, the piece of drift—all had distracted him. And now he became conscious of a new disturbance. Striking through the thought of his dear ones was sound which he could neither ignore nor understand, a sharp, distinct, metallic percussion like the stroke of a blacksmith’s hammer upon the anvil; it had the same ringing quality. He wondered what it was, and whether immeasurably distant or nearby—it seemed both. Its recurrence was regular, but as slow as the tolling of a death knell. He awaited each new stroke with impatience and—he knew not why—apprehension. The intervals of silence grew progressively longer; the delays became maddening. With their greater infrequency the sounds increased in strength and

sharpness. They hurt his ear like the trust of a knife; he feared he would shriek. What he heard was the ticking of his watch.

He unclosed his eyes and saw again the water below him. "If I could free my hands," he thought, "I might throw off the noose and spring into the stream. By diving I could evade the bullets and, swimming vigorously, reach the bank, take to the woods and get away home. My home, thank God, is as yet outside their lines; my wife and little ones are still beyond the invader's farthest advance."

As these thoughts, which have here to be set down in words, were flashed into the doomed man's brain rather than evolved from it the captain nodded to the sergeant. The sergeant stepped aside.

## II

PEYTON Farquhar was a well to do planter, of an old and highly respected Alabama family. Being a slave owner and like other slave owners a politician, he was naturally an original secessionist and ardently devoted to the Southern cause. Circumstances of an imperious nature, which it is unnecessary to relate here, had prevented him from taking service with that gallant army which had fought the disastrous campaigns ending with the fall of Corinth, and he chafed under the inglorious restraint, longing for the release of his energies, the larger life of the soldier, the opportunity for distinction. That opportunity, he felt, would come, as it comes to all in wartime. Meanwhile he did what he could. No service was too humble for him to perform in the aid of the South, no adventure too perilous for him to undertake if consistent with the character of a civilian who was at heart a soldier, and who in good faith and without too much qualification assented to at least a part of the frankly villainous dictum that all is fair in love and war.

One evening while Farquhar and his wife were sitting on a rustic bench near the entrance to his grounds, a gray-clad soldier rode up to the gate and asked for a drink of water. Mrs. Farquhar was only too happy to serve him with her own white hands. While she was fetching the water her husband approached the dusty horse man and inquired eagerly for news from the front.

"The Yanks are repairing the railroads," said the man, "and are getting ready for another advance. They have reached the Owl Creek bridge, put it in order and built a stockade on the north bank. The commandant has issued an order, which is posted everywhere, declaring that any civilian caught interfering with the railroad, its bridges, tunnels, or trains will be summarily hanged. I saw the order."

“How far is it to the Owl Creek bridge?” Farquhar asked. “About thirty miles.”

“Is there no force on this side of the creek?”

“Only a picket post half a mile out, on the railroad, and a single sentinel at this end of the bridge.”

“Suppose a man — a civilian and student of hanging—should elude the picket post and perhaps get the better of the sentinel,” said Farquhar, smiling, “what could he accomplish?”

The soldier reflected. “I was there a month ago,” he replied. “I observed that the flood of last winter had lodged a great quantity of driftwood against the wooden pier at this end of the bridge. It is now dry and would burn like tinder.”

The lady had now brought the water, which the soldier drank. He thanked her ceremoniously, bowed to her husband and rode away. An hour later, after nightfall, he repassed the plantation, going northward in the direction from which he had come. He was a Federal scout.

### III

AS Peyton Farquhar fell straight downward through the bridge he lost consciousness and was as one already dead. From this state he was awakened— ages later, it seemed to him — by the pain of a sharp pressure upon his throat, followed by a sense of suffocation. Keen, poignant agonies seemed to shoot from his neck downward through every fiber of his body and limbs. These pains appeared to flash along well defined lines of ramification and to beat with an inconceivably rapid periodicity. They seemed like streams of pulsating fire heating him to an intolerable temperature. As to his head, he was conscious of nothing but a feeling of fullness—of congestion. These sensations were unaccompanied by thought. The intellectual part of his nature was already effaced; he had power only to feel, and feeling was torment. He was conscious of motion. Encompassed in a luminous cloud, of which he was now merely the fiery heart, without material substance, he swung through unthinkable arcs of oscillation, like a vast pendulum. Then all at once, with terrible suddenness, the light about him shot upward with the noise of a loud splash; a frightful roaring was in his ears, and all was cold and dark. The power of thought was restored; he knew that the rope had broken and he had fallen into the stream. There was no additional strangulation; the noose about his neck was already suffocating him and kept the water from his lungs. To die of hanging at the bottom of a river!—the idea seemed to him ludicrous. He opened his eyes in the darkness and saw above him a gleam of light,

but how distant, how inaccessible! He was still sinking, for the light became fainter and fainter until it was a mere glimmer. Then it began to grow and brighten, and he knew that he was rising to ward the surface—knew it with reluctance, for he was now very comfortable. “To be hanged and drowned,” he thought, “that is not so bad; but I do not wish to be shot. No; I will not be shot; that is not fair.”

He was not conscious of an effort, but a sharp pain in his wrist apprised him that he was trying to free his hands. He gave the struggle his attention, as an idler might observe the feat of a juggler, without interest in the outcome. What splendid effort!—what magnificent, what superhuman strength! Ah, that was a fine endeavor! Bravo! The cord fell away; his arms parted and floated upward, the hands dimly seen on each side in the growing light. He watched them with a new interest as first one and then the other pounced upon the noose at his neck. They tore it away and thrust it fiercely aside, its undulations resembling those of a water snake. “Put it back, put it back!” He though the shouted these words to his hands, for the undoing of the noose had been succeeded by the direst pang that he had yet experienced. His neck ached horribly; his brain was on fire, his heart, which had been fluttering faintly, gave a great leap, trying to force itself out at his mouth. His whole body was racked and wrenched with an insupportable anguish! But his disobedient hands gave no heed to the command. They beat the water vigorously with quick, downward strokes, forcing him to the surface. He felt his head emerge; his eyes were blinded by the sunlight; his chest expanded convulsively, and with a supreme and crowning agony his lungs engulfed a great draught of air, which instantly he expelled in a shriek!

He was now in full possession of his physical senses. They were, indeed, preternaturally keen and alert. Something in the awful disturbance of his organic system had so exalted and refined them that they made record of things never before perceived. He felt the ripples upon his face and heard their separate sounds as they struck. He looked at the forest on the bank of the stream, saw the individual trees, the leaves and the veining of each leaf—he saw the very insects upon them: the locusts, the brilliant bodied flies, the gray spiders stretching their webs from twig to twig. He noted the prismatic colors in all the dewdrops upon a million blades of grass. The humming of the gnats that danced above the eddies of the stream, the beating of the dragon flies’ wings, the strokes of the water spiders’ legs, like oars which had lifted their boat—all these made audible music. A fish slid along beneath his eyes and he heard the rush of its body parting the water.

He had come to the surface facing down the stream; in a moment the visible world seemed to wheel slowly round, himself the pivotal point, and he saw the bridge, the fort,

the soldiers upon the bridge, the captain, the sergeant, the two privates, his executioners. They were in silhouette against the blue sky. They shouted and gesticulated, pointing at him. The captain had drawn his pistol, but did not fire; the others were unarmed. Their movements were grotesque and horrible, their forms gigantic.

Suddenly he heard a sharp report and something struck the water smartly within a few inches of his head, spattering his face with spray. He heard a second report, and saw one of the sentinels with his rifle at his shoulder, a light cloud of blue smoke rising from the muzzle. The man in the water saw the eye of the man on the bridge gazing into his own through the sights of the rifle. He observed that it was a gray eye and remembered having read that gray eyes were keenest, and that all famous marksmen had them. Nevertheless, this one had missed.

A counter-swirl had caught Farquhar and turned him half round; he was again looking at the forest on the bank opposite the fort. The sound of a clear, high voice in a monotonous singsong now rang out behind him and came across the water with a distinctness that pierced and subdued all other sounds, even the beating of the ripples in his ears. Although no soldier, he had frequented camps enough to know the dread significance of that deliberate, drawling, aspirated chant; the lieutenant on shore was taking a part in the morning's work. How coldly and pitilessly—with what an even, calm intonation, presaging, an denforcing tranquility in the men—with what accurately measured interval fell those cruel words:

“Company!...Attention!...Shoulder arms!...Ready!...Aim!...Fire!”

Farquhar dived — dived as deeply as he could. The water roared in his ears like the voice of Niagara, yet he heard the dull thunder of the volley and, rising again toward the surface, met shining bits of metal, singularly flattened, oscillating slowly downward. Some of them touched him on the face and hands, then fell away, continuing their descent. One lodged between his collar and neck; it was uncomfortably warm and he snatched it out.

As he rose to the surface, gasping for breath, he saw that he had been a long time under water; he was perceptibly farther downstream—nearer to safety. The soldiers had almost finished reloading; the metal ramrods flashed all at once in the sunshine as they were drawn from the barrels, turned in the air, and thrust into their sockets. The two sentinels fired again, independently and ineffectually.

The hunted man saw all this over his shoulder; he was now swimming vigorously with the current. His brain was as energetic as his arms and legs; he thought with the rapidity of lightning:

“The officer,” he reasoned, “will not make that martinet’s error a second time. It is as easy to dodge a volley as a single shot. He has probably already given the command to fire at will. God help me, I cannot dodge them all!”

An appalling splash within two yards of him was followed by a loud, rushing sound, diminuendo, which seemed to travel back through the air to the fort and died in an explosion which stirred the very river to its depths! A rising sheet of water curved over him, fell down upon him, blinded him, strangled him! The cannon had taken an hand in the game. As he shook his head free from the commotion of the smitten water he heard the deflected shot humming through the air ahead, and in an instant it was cracking and smashing the branches in the forest beyond.

“They will not do that again,” he thought; “the next time they will use a charge of grape. I must keep my eye upon the gun; the smoke will apprise me—the report arrives too late; it lags behind the missile. That is a good gun.”

Suddenly he felt himself whirled round and round—spinning like a top. The water, the banks, the forests, the now distant bridge, fort and men, all were commingled and blurred. Objects were represented by their colors only; circular horizontal streaks of color—that was all he saw. He had been caught in a vortex and was being whirled on with a velocity of advance and gyration that made him giddy and sick. In few moments he was flung upon the gravel at the foot of the left bank of the stream—the southern bank—and behind a projecting point which concealed him from his enemies. The sudden arrest of his motion, the abrasion of one of his hands on the gravel, restored him, and he wept with delight. He dug his fingers into the sand, threw it over himself in handfuls and audibly blessed it. It looked like diamonds, rubies, emeralds; he could think of nothing beautiful which it did not resemble. The trees upon the bank were giant garden plants; he noted a definite order in their arrangement, inhaled the fragrance of their blooms. A strange roseate light shone through the spaces among their trunk and the wind made in their branches the music of Aeolian harps. He had not wish to perfect his escape—he was content to remain in that enchanting spot until retaken.

A whiz and a rattle of grapeshot among the branches high above his head roused him from his dream. The baffled cannoneer had fired him a random farewell. He sprang to his feet, rushed up the sloping bank, and plunged into the forest.

All that day he traveled, laying his course by the rounding sun. The forest seemed interminable; nowhere did he discover a break in it, not even a woodman’s road. He had not known that he lived in so wild a region. There was something uncanny in the revelation.

By nightfall he was fatigued, footsore, famished. The thought of his wife and children urged him on. At last he found a road which led him in what he knew to be the right direction. It was as wide and straight as a city street, yet it seemed untraveled. No fields bordered it, no dwelling anywhere. Not so much as the barking of a dog suggested human habitation. The black bodies of the trees formed a straight wall on both sides, terminating on the horizon in a point, like a diagram in a lesson in perspective. Overhead, as he looked up through his rift in the wood, shone great golden stars looking unfamiliar and grouped in strange constellations. He was sure they were arranged in some order which had a secret and malign significance. The wood on either side was full of singular noises, among which—once, twice, and again—he distinctly heard whispers in an unknown tongue.

His neck was in pain and lifting his hand to it found it horribly swollen. He knew that it had a circle of black where the rope had bruised it. His eyes felt congested; he could no longer close them. His tongue was swollen with thirst; he relieved its fever by thrusting it forward from between his teeth into the cold air. How softly the turf had carpeted the untraveled avenue—he could no longer feel the roadway beneath his feet!

Doubtless, despite his suffering, he had fallen asleep while walking, for now he sees another scene—perhaps he has merely recovered from a delirium. He stands at the gate of his own home. All is as he left it, and all bright and beautiful in the morning sunshine. He must have traveled the entire night. As he pushes open the gate and passes up the wide white walk, he sees a flutter of female garments; his wife, looking fresh and cool and sweet, steps down from the veranda to meet him. At the bottom of the steps she stands waiting, with a smile of ineffable joy, an attitude of matchless grace and dignity. Ah, how beautiful she is! He springs forwards with extended arms. As he is about to clasp her he feels a stunning blow upon the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon—then all is darkness and silence!

Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek bridge.





# Um teatro que traduz ? Pistas de reflexão sobre a teatralidade da tradução, de Antoine Palévody

*Traduzir*

*Revista francesa da tradução*

243/2020

*As artes do espetáculo*

Tradução de Ana Carolina de Freitas<sup>1</sup> e de Mwewa Lumbwe<sup>2</sup>

Como é que a reflexão sobre a tradução poderia conduzir a uma teoria do teatro? Se, desde os anos 80, as questões sobre a especificidade da tradução teatral se multiplicaram<sup>3</sup>, com frequência, é para expor as dificuldades de tradução colocadas pelo texto dramático (principalmente relacionadas a questão da oralidade). Mas a estas reflexões, por mais certas que sejam em termos da prática do tradutor. No entanto, falta a carga problemática que carrega o adjetivo “teatral”. Ou refletir sobre o que faz a teatralidade da tradução pode ser uma oportunidade para rever esta noção, que é, no mínimo, elusiva. Isto implica considerar a tradução teatral não como um conjunto de estratégias impostas pelo texto dramático, mas como uma forma entre outras de fazer teatro, juntando-se a uma das teses fundamentais de Antoine Vitez, para quem “a arte do teatro é uma questão de tradução” (Vitez [1991] 2015, p.125). Assim, dois campos de investigação recíprocos surgem: qual teatralidade se expressa no traduzir, de uma parte, e o que é que, no processo de criação teatral, vem da tradução? Isto nos convida a refletir sobre a tradução ao teste dos estudos teatrais e da criação contemporânea para estabelecer as relações que estruturam ambos. Daí a questão que nos propomos levantar aqui em relação a um teatro que traduz.

---

<sup>1</sup> Dra. Ana Carolina de Freitas. Pós-doutoranda em Linguística e Estudos literários na VUB - Vrije Universiteit Brussels – Bruxelas, Bélgica. E-mail: anacarolzen9@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8138817121719531>.

<sup>2</sup> Profa. Dra. Mwewa Lumbwe. Universidade de Kamina/UNIKAM – RDCongo. E-mail: mwewaster@gmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4675495751240908>. Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-8873-4177>.

<sup>3</sup> Para não citar só algumas das mais recentes publicações, ver *Traduzir*, 2010, “Traduzir para o teatro, 222; Frigau Manning Céline e Karsky Marie Nadia (eds.), *Traduzir o teatro*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. «Théâtres du monde», 2017; *Théâtre/Public*, 2020: «Traduire. Carte blanche à la maison Antoine Vitez», 235.

## O que o ato de traduzir diz sobre a teatralidade

Traduzir para o teatro é muitas vezes assimilado a um trabalho sobre a corporalidade das palavras, sobre o ritmo das réplicas e os tradutores afirmam se concentrar mais nas sonoridades e na prosódia, sendo, no significado deles e não mais no suposto significado de transcrever de novo.<sup>4</sup> Assim, Jean-Michel Déprats é um dos primeiros a valorizar este imperativo do domínio do corpo, descobrindo em Shakespeare, que ele próprio foi ator, a dimensão “pneumática”<sup>5</sup> (Déprats [1996] 2017, p. 178) do texto dramático, a marca de uma escrita calibrada para “respirações” (Déprats 1982, p. 45). Se estas teses ainda continuam sendo regularmente citadas é que elas se justificam por uma ideia tão verdadeira quanto estendida: a que faz do corpo - o do ator que pronuncia a tradução ou do tradutor trabalhando a partir do seu próprio corpo<sup>6</sup> – perante a verificação da tradução de um texto dramático. Como diz Michel Bataillon “a tradução teatral é imediatamente sancionada por uma pessoa física”. (Bataillon 1990, p. 70). No entanto, isto traz um grande problema, com o risco de reduzir a teatralidade à mera qualidade rítmica do texto.

Um primeiro aspecto deste problema é salientado por Jean- Louis Besson, que assinala que a sanção imediata do texto pelo ator deixa pouco espaço para a lenta apropriação que requer uma forma decididamente nova, pois a tradução tenderia então a “esculpir as obras, a incorporá-las ao molde de uma “língua do teatro” que ninguém realmente sabe o que ela abrange” (Besson 2005, p. 710-711)<sup>7</sup>.

No entanto, outra carga problemática da assimilação da teatralidade ao ritmo emerge à luz de obras de Henri Meschonnic. O ritmo, segundo ele, é “a organização do movimento na fala” (Meschonnic [1999] 2012, p. 69) que se expressa pela presença sonora e prosódica de uma subjetividade no discurso. Fundamentalmente oral, o ritmo produz a “teatralidade da linguagem” à obra em toda poética, tanto em Shakespeare quanto em Kafka, como em Humbolt (2012, p. 281). Mas essa atenção à teatralidade, da qual muitos tradutores de teatro reivindicam, não é então paradoxalmente mais propriedade da tradução teatral, já que ela é exigência de qualquer tradução literária (2012, p.34). Em outras palavras, ritmo e oralidade não podem ser suficiente para distinguir a tradução teatral de uma obra literária. Na verdade, segundo a teoria de Déprats, estes últimos permitem que o texto seja “colocado na boca”; mas o teatro não saberia ser reduzido à simples emissão de um texto pelos atores. Ou talvez

<sup>4</sup> Ver Palimpsestes, 2016, «Les sens en éveil: traduire pour la scène», e em particular Génin 2016, 14.

<sup>5</sup> Toma emprestado o termo de Vitez, citado por Bataillon em ATLAS 1990, 70.

<sup>6</sup> Ver Éloi Recoing, «Poétique de la traduction théâtrale», in Traduire, 222, 2010, p. 103-124.

<sup>7</sup> Um exemplo marcante deste fenômeno seria a tradução de A Gaivota de Tchekhov por Elsa Triolet. Veja a comparação muito detalhada desta tradução com a de Vitez em Meschonnic 2012, p. 492-526.

esteja na atenção ao que o texto faça não somente ao corpo, mas também ao espaço onde este evolui, do que a tradução realiza sua plena teatralidade, em uma abordagem dramática, e não apenas linguística, de todo o devir cênico de uma obra<sup>8</sup>.

A diferença entre o poeta e o dramaturgo reside no que este último se dirige ainda mais aos olhos do que aos ouvidos, “sempre por meio do movimento” (1999, p. 139). O gesto completa o ritmo abrindo o traduzir para tudo o que é movimento no palco, não apenas em palavras (isso que dá ênfase ao ritmo), mas também, literalmente, entre eles (o que diz dá ênfase ao gesto). A questão não é apenas, de fato, traduzir os gestos induzidos pela fala<sup>9</sup>, mas também todos os movimentos dramáticos que constituem um texto:

“Não se trata de imitar uma obra em outra língua, mas de apreender, na ausência da obra completa, o (ou os gesto(s) que o constituem. É claro que só os vemos de forma fugaz. » (Jourdeuil 1982, p.35). Esses gestos só se revelam na relação entre o texto e o palco, eles só são sugeridos pelas palavras, sem que estas as cubram completamente, e é na elucidação dela que reside a tarefa propriamente dramática do tradutor. O gesto destaca o efeito ao teste de traduzir tudo o que, no teatro, escapa à comunicação da linguagem: a ideologia através do gesto Brechtiano<sup>10</sup>, o distanciamento de uma cultura pela “tradução intergestual<sup>11</sup>”, ou mesmo o inconsciente de uma escrita pelo gesto desconexo que um espetáculo poderia demonstrar por Claude Régy. Traduzir os gestos coloca, assim, o tradutor numa posição intermediária entre o texto e a cena, tornando a teatralidade seu principal desafio. De fato, podemos ler no artigo “Teatralidade” no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* que “o conceito de teatralidade permite-nos articular o teatral e o não teatral, já que pode refletir um desejo do teatro no que ainda não é, e que esclarece a ligação entre texto e representação” (Sarrazac 2010, p. 213).

A teatralidade não está, portanto, necessariamente contida no texto<sup>12</sup>, ela se determina ao contrário no processo da própria tradução, que constrói um “desejo de teatro”. Esse não é, portanto, a qualificação dramática do texto a ser traduzido que dá à tradução seu caráter teatral (é inteiramente possível traduzir teatralmente um texto não dramático), mas a capacidade de se envolver numa definição do teatro, definição

---

<sup>8</sup> Veja Pavis 1990, p. 138-139.

<sup>9</sup> Veja o exemplo dado por Déprats da tradução de inclinação do busto induzida por o verso que humildemente agradeço em Déprats [1996] 2017, 176.

<sup>10</sup> Para um exemplo da tradução do gestus, veja a anedota relatada por Bataillon em Alice Square e Barbara Métails-Chastanier, “Onde a dramaturgia começa”, em *Translate*, 222, 2010, pág. 92-93.

<sup>11</sup> Veja Pavis 1990, 160.

<sup>12</sup> Pavis diz, portanto, que é contra “qualquer semiologia teatral que pressuponha a priori que o texto dramático tem uma teatralidade que deve ser extraída do texto a todo custo, para expressá-lo no palco” (1990, p. 30).

que em função do contexto histórico<sup>13</sup>. É aqui que a tradução pode ser um meio para renovar o conceito de teatralidade. Também, se considerarmos que o gesto constitui o elemento teatral essencial, o a tradução torna-se teatral na sua capacidade de projetar gestos no espaço.

### **Presença da tradução no palco**

Através do gesto, o trabalho sobre as palavras assume então um novo significado, o de um traço efêmero deixado no espaço<sup>14</sup>, inscrevendo no próprio palco a marca da tradução. Mas qual é o conteúdo desse traço? Como a tradução é tornada visível no palco? A falibilidade tem sido frequentemente enfatizada de tradução, devido à natureza intraduzível de algumas obras de arte. Mas esta fraqueza do traduzir abre um potencial criativo, logo que a cena faz a escolha de acolher as faltas da tradução ausente. Antoine Vitez destacou assim a necessidade de “subtraduzir” (Vitez 1982, p. 9), ou seja, de se contentar em indicar uma diferença (pela sintaxe, pelo exemplo) aqui, onde o tradutor não consegue recriar essa diferença. Permanecer “voluntariamente abaixo do espetáculo ou do efeito literário original” (Vitez [1991] 2015, p. 341), mostrar a falta, ou até mesmo a encenação, dá a tradução o poder sugestivo de um eco. Isto se refere a uma maneira, para usar as palavras de Georges Didi-Huberman, não para dizer, mas para acentuar a verdade. Para esclarecê-lo – fugazmente, incompleto – em momentos de risco, decisões diante de um cenário de indecisão. De lhe dar o ar e o gesto. Depois, para deixar seu lugar necessário à sombra que se fecha, à profundidade que se volta, à indecisão que ainda é uma decisão do ar. E então uma pergunta, uma prática dos ritmos: respiração, gesto, musicalidade. Então é uma respiração. Evidenciar as palavras para fazer as lacunas dançarem e dar-lhes poder, consistência de ambiente em movimento.

Realçar as lacunas para fazer as palavras dançarem e de lhes dar potência, consistência do corpo em movimento<sup>15</sup>.

O movimento recíproco das fórmulas de Georges Didi-Huberman nos esclarece sobre a dialética do presente e da falta no trabalho na tradução, onde o texto original aparece apenas como “incompleto”. Assim, traduzindo os Salmos para o show *Comme un*

---

<sup>13</sup> Meschonnic, que afirma que a escrita implica sempre uma teoria sobre a linguagem, enfatizou também que “um texto e suas traduções estão nas histórias e línguas diferentes, e sobretudo nas estratégias e questões diferentes” (Meschonnic [1999] 2012, p. 85).

<sup>14</sup> Vitez, que via no efêmero a marca comum do teatro e da tradução, diz ainda que “o ator é um poeta que escreve na areia” (Vitez [1991] 2015, p. 144).

<sup>15</sup> Didi-Huberman Georges, *Gestos de Ar e Pedra*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 9.

*chant* de David de Claude Régy (2005), Henri Meschonnic torna esta respiração tangível do que só pode ser traduzido de forma intermitente. Fiel às suas pesquisas sobre a “teatralidade da linguagem”, ele abala a sintaxe e a fraseologia francesa por meio das aliterações e dos acentos disjuntivos e conjuntivos do hebraico, literalmente dando ar e gesto ao texto marcando estes últimos pelos espaços na página. O texto traduzido mantém assim a marca das lacunas que separam os Salmos da tradução dele “deliberadamente contemporânea” (Mervant- Roux 2008, p. 115). Ou Claude Régy, para quem “quanto mais uma obra é furada, mais ela parece dedicada ao palco, pois os furos que a evidenciam inspiram tanto o sopro quanto a voz original<sup>16</sup>”, apreende em sua encenação o que as falta em tradução oferecem como uma “parte do silêncio” (2008, p. 150). A lacuna de tradução torna-se então visível até o espaço cênico onde “desaparecem no escuro, no silêncio, nos movimentos lentos de luz às vezes constituem os estigmas do que desapareceram e indicam, em oco, os locais onde se realizou a obra de remodelação que resultou em uma eliminação” (2008, p. 151). A tradução teatral torna-se então ela mesma um gesto de encenar, o que opera a transição **do** canto de Davi **para como um** cântico de Davi, habitando toda essa identidade em relação ao potencial criativo do teatro. O gesto do traduzir, portanto, também mantém uma dimensão temporal, muito diferente da do ritmo: a da obra do tempo.

Traçando o rastro dele no espaço, o gesto guarda a lembrança do caminho percorrido. O teatro que toma partido da tradução, pega logo também o da “nostalgia” do original” (Jourdeuil 1982, p. 35) que está em Régy uma nostalgia da origem.

## O Teatro da Tradução

Podemos assim perceber que a tradução teatral vai além da questão do texto, na medida em que faz parte de um espaço que ele molda pelo movimento. Trata-se, portanto, de se perguntar de que modo é em si um gesto teatral, para fazer uma pergunta: de que seria um teatro que traduz. Nisto, nos juntamos pelo caminho aberto por Antoine Vitez, segundo quem o teatro é fundamentalmente ato de tradução. Direção e tradução estão ligados, segundo ele, pelo fato de ambos serem tão impossíveis quanto necessários. Então não é apenas uma metáfora da encenação como “tradução intersemiótica” “, mas de uma afirmação quanto à capacidade do teatro inventar sempre. De fato, se Antoine Vitez afirma que “é bom porque não podemos traduzir apenas a encenação que é uma tradução”

---

<sup>16</sup> O próprio Claude Régy observa a relação entre a sua teoria do teatro e a famosa tese da “linguagem pura” defendida por Walter Benjamin em “A Tarefa do Tradutor”. Veja Jérôme Hankins, Claude Régy, “O intérprete do silêncio” em *New Review of Aesthetics*, 3, 2009, p. 75-81. 40. Um teatro que traduz?

(Vitez 1982, p. 8), é porque “a irredutibilidade do poeta” (1982, p.7) – o intraduzível – resume a encenação para inventar gestos novos. Da mesma forma que é o caráter “impossível de encenar” de uma obra que empurra a diretor para a criação, é segundo Antoine Vitez “ a dificuldade do modelo, sua opacidade, [que] provoca o tradutor à invenção na sua própria língua, o ator no seu corpo e na sua voz” (Vitez [1991] 2015, p.125). Mas o interesse desta invenção, e o que a torna propriamente uma “tradução” é que não pretende ser criação pura. Pelo contrário, a arte teatral, “arte da variação”, destaca-se para Antoine Vite pela sua obrigação de sempre “refazer” (2015, p. 123), precisamente porque a tradução perfeita é impossível: “Nós somos convocados perante o tribunal do mundo para ser traduzido, e a tradução está sendo constantemente refeita. Imagem da própria Arte, da arte teatral, que é a arte da variação infinita. Ela deve encenar novamente, sempre encenar novamente; “começar tudo de novo” (2015, p.112).

Criar da diferença na repetição poderia logo, ser a máxima deste teatro baseado na tradução. O teatro ocupa assim esta posição ambígua, ao mesmo tempo “laboratório dos gestos e das palavras da sociedade” e “conservador de “formas antigas” (2015, p.110), uma arte que imita criando efeitos de estranheza, característica de qualquer tradução real<sup>17</sup>.

O poder da “tradução generalizada” à obra teatral no trabalho teatral de Antoine Vitez é, portanto, menos a da busca incessante por “equivalentes possíveis” como sugerido por inicialmente Georges Banu e Daniele Sallenave (2015, p. 586), que a exploração constante de uma dialética da identidade e da alteridade. Esta exploração não está isenta de potencial para protesto na sua propensão a fazer “algo diferente dos gestos julgados aceitáveis e normais” (VITEZ, 1982, p. 8). Mal esboçado os contornos do que poderia ser um teatro que traduz aparece a necessidade de determinar as questões políticas e morais. O próprio Vitez diz que “a tradução, não mais que o teatro, não pode ser considerada nela mesma.

Ela ainda está localizada no campo das forças políticas, é objeto de uma questão política e moral” (Vitez [1991] 2015, p.112).

Propomos, portanto, concluir evocando uma tradução final essencial à atividade teatral: a que cada espectador opera em relação ao espetáculo<sup>18</sup>. Na verdade, nos seus escritos sobre as artes performativas, parece que Jacques Rancière assimila o potencial emancipatório da atividade espectadora a um trabalho de tradução. Ele evoca assim, em relação a dança, a necessidade de uma “dupla tradução”, uma esculpindo o espaço através

<sup>17</sup> Tendo escolhido interpretar Fedra com figurinos inteiramente recriados da época, Vitez observa que os atores “pareciam monstros estranhos”. descobrindo assim que, paradoxalmente, “é a proximidade que destaca a estranheza” (Vitez [1991] 2015, p.197-198).

<sup>18</sup> Ver Pavis 1990, 138 e seu artigo “Nova Dramaturgia” em Horizons/théâtre, 6, 2016, p. 105-110.

do gesto, a outra fazendo deste espaço um poema: “a da dançarina criando um ambiente fora dela mesma e do espectador que traduz o texto ou um dos textos possíveis que seu movimento escreve sem palavras” Rancière 2018, p. 101). Por esta tradução da imagem em poema, o espectador se apropria da representação sem que um significado lhe seja dito. “Mandar dançar as coisas que faltam” toma então uma importância na extensão do espaço de devaneio que deixa livre o espectador para operar, para retornar a Vitez, sua própria “escolha da hierarquia dos gestos <sup>19</sup>” (Vitez 1982, p. 9). Então, a tradução do teatro, “é o poder que cada um tem ou cada uma de traduzir à sua maneira o que ele ou ela percebe, para ligá-lo à aventura intelectual singular que os torna semelhantes para qualquer outro, na medida que esta aventura não se pareça a nenhuma outra” (Rancière 2008, 23).

antoine.palevody@gmail.com

Nasceu em Toulouse em 1999, Antoine Palévody continua atualmente estudando teatro na ENS em Lyon. Ele tem notavelmente traduzido do alemão. O que o rinoceronte experimenta quando olhou através da *clôture* de Jens Raschke, com o apoio da Casa Antoine Vitez. Ele também é membro do Comitê Colisões – Comitê de Leitura de Drama da Occitânica – desde sua criação em 2016.

## FONTES CITADAS

**ANAIIS da sexta conferência sobre tradução literária.** Arles: Actes Sud/Atlas, col. “Literatura”, 1990.

CRAIG, Edward Gordon. **Sobre a arte do teatro.** Belval: Circé, col. “Pensar no teatro”, [1911] 1999.

DÉPRATS, Jean-Michel. **Traduzir Shakespeare para o teatro.** *Teatro/Público*, n. 44, p. 45–48, 1982.

## REFERÊNCIAS

BANU, Georges; REY, François; DÉPRATS, Jean-Michel et al. **Traduire Shakespeare.** In: BANU, Georges; REY, François et al. Antoine Vitez, le devoir de traduire. Arles: Actes Sud, col. « Apprendre », [1996] 2017. p. 170–178.

CRAIG, Edward Gordon. **Sobre a arte do teatro.** Belval: Circé, col. “Pensar no teatro”, [1911] 1999.

---

<sup>19</sup>“Para mim, tradução ou encenação é o mesmo trabalho, é a arte da escolha na hierarquia dos gestos. »

DÉPRATS, Jean-Michel. **Traduzir Shakespeare para o teatro**. Teatro/Público, n. 44, p. 45–48, 1982.

GÉNIN, Isabelle. Présentation. **Palimpsestes**, n. 29, p. 9–20, 2016.

JOURDHEUIL, Jean. **De quoi parlions-nous?** Théâtre/Public, n. 44, p. 35, 1982.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.). Claude Régy. **Les voies de la création théâtrale**. Paris: CNRS Éditions, col. « Arts du spectacle », 2008.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, col. « Verdier/poche », [1999] 2012.

PAVIS, Patrice. **Le Théâtre au croisement des cultures**. Paris: José Corti, col. « Rien de commun », 1990.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Les Temps modernes**. Paris: La Fabrique éditions, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). **Lexique du drame moderne et contemporain**. Belval: Circé, col. « Penser le théâtre », 2010. p. 213–217.

VITEZ, Antoine. **Le devoir de traduire**. Théâtre/Public, n. 44, p. 6–9, 1982.

VITEZ, Antoine. **Le Théâtre des idées**. Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu. Paris: Gallimard, col. « Le Messenger », [1991] 2015.

## RÉFÉRENCE ÉLECTRONIQUE

PALÉVODY, Antoine. **Un théâtre qui traduit? Pistes de réflexion sur la théâtralité de la traduction**. *Traduire*, [online], n. 243, 2020. Disponible em: <http://journals.openedition.org/traduire/2127>. Acesso em: 31 dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/traduire.2127>.

# Un théâtre qui traduit ? Pistes de réflexion sur la théâtralité de la traduction, Antoine Palévody

Traduire

Revue française de la traduction

243 | 2020

Les arts du spectacle

Comment une pensée de la traduction pourrait-elle mettre au jour une théorie du théâtre ? Si, depuis les années 1980, les interrogations quant à la spécificité de la traduction théâtrale se sont multipliées<sup>20</sup>, c'est bien souvent pour énoncer les difficultés de traduction posées par le texte dramatique (principalement liées à la question de l'oralité). Mais à ces réflexions, si justes soient-elles quant à la pratique du traducteur, manque cependant la charge problématique que porte l'adjectif « théâtral ». Or réfléchir à ce qui fait la théâtralité de la traduction peut être l'occasion de revoir cette notion pour le moins fuyante. Cela implique d'envisager la traduction théâtrale non pas comme une somme de stratégies imposées par le texte dramatique, mais comme une manière parmi d'autres de faire du théâtre, rejoignant par là l'une des thèses fondamentales d'Antoine Vitez pour qui « l'art du théâtre est une affaire de traduction » (Vitez [1991] 2015, 125). Ainsi, deux champs d'investigation réciproques se dégagent : quelle théâtralité s'exprime dans le traduire, d'une part, et qu'est-ce qui, dans les processus de création théâtrale, relève de la traduction ? Cela nous invite à mettre la réflexion sur la traduction à l'épreuve des études théâtrales et de la création contemporaine pour établir les rapports qui structurent l'un et l'autre. D'où l'interrogation que nous nous proposons de soulever ici quant à un théâtre qui traduit.

## Ce que traduire dit de la théâtralité

Traduire pour le théâtre est très régulièrement assimilé à un travail sur la corporalité des mots, sur le rythme des répliques, et les traducteurs affirment se focaliser davantage sur les sonorités et la prosodie, sur leurs sens donc, plutôt que sur une supposée signification à retranscrire<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Pour ne citer que quelques-unes des plus récentes publications, voir *Traduire*, 2010, « Traduire pour le théâtre », 222 ; Frigau Manning Céline et Karsky Marie Nadia (dir.), *Traduire le théâtre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2017 ; *Théâtre/Public*, 2020 : « Traduire. Carte blanche à la maison Antoine Vitez », 235.

<sup>21</sup> Voir *Palimpsestes*, 2016, « Les sens en éveil : traduire pour la scène », et notamment Génin 2016, 14.

Jean-Michel Déprats est ainsi l'un des premiers à avoir mis en valeur cet impératif de la primauté du corps, découvrant chez Shakespeare, qui était lui-même acteur, la dimension « pneumatique<sup>22</sup> » (Déprats [1996] 2017, 178) du texte dramatique, la marque d'une écriture calibrée pour des « souffles » (Déprats 1982, 45).

Si ces thèses sont encore régulièrement citées, c'est qu'elles se justifient par une idée aussi vraie que répandue : celle qui fait du corps – celui de l'acteur qui prononce la traduction ou du traducteur travaillant à partir de son propre corps<sup>23</sup> – l'instance de vérification de la traduction d'un texte dramatique. Comme le dit Michel Bataillon, « la traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée par une personne physique » (Bataillon 1990, 70).

Cela pose cependant un problème majeur, avec le risque de réduire la théâtralité à la seule qualité rythmique du texte.

Un premier aspect de ce problème est souligné par Jean-Louis Besson, qui signale que la sanction immédiate du texte par l'acteur laisse peu de place à l'appropriation lente que demande une forme résolument nouvelle, car la traduction tendrait alors « à modéliser les oeuvres, à les fondre dans le moule d'une "langue de théâtre" dont personne ne sait vraiment ce qu'elle recouvre » (Besson 2005, 710-711)<sup>24</sup>.

Cependant, une autre charge problématique de l'assimilation de la théâtralité au rythme se dégage à la lumière des travaux d'Henri Meschonnic. Le rythme, selon lui, est « l'organisation du mouvement dans la parole » (Meschonnic [1999] 2012, 69) qui s'exprime par la présence sonore et prosodique d'une subjectivité dans le discours. Fondamentalement oral, le rythme produit la « théâtralité du langage » à l'oeuvre dans toute poésie, aussi bien chez Shakespeare ou Kafka, que chez Humboldt (2012, 281). Mais cette attention à la théâtralité, dont se réclament de nombreux traducteurs de théâtre, n'est alors paradoxalement plus le propre de la traduction théâtrale puisqu'elle est l'exigence de toute traduction littéraire (2012, 34). En d'autres termes, rythme et oralité ne peuvent suffire à distinguer la traduction théâtrale d'un travail littéraire. En effet, selon la théorie de Déprats, ces derniers permettent bien la « mise en bouche » du texte ; mais le théâtre ne saurait être réduit à la simple émission d'un texte par des acteurs. Or c'est peut-être dans l'attention à ce que le texte fait non seulement au corps, mais aussi à l'espace où celui-ci évolue que la traduction réalise sa pleine théâtralité, dans une prise

---

<sup>22</sup> Il emprunte le terme à Vitez cité par Bataillon in *ATLAS 1990*, 70.

<sup>23</sup> Voir Éloi Recoing, « Poétique de la traduction théâtrale », in *Traduire*, 222, 2010, p. 103-124.

<sup>24</sup> Un exemple frappant de ce phénomène serait la traduction de *La Mouette* de Tchekhov par Elsa Triolet. Voir la comparaison très détaillée de cette traduction à celle de Vitez in Meschonnic 2012, 492-526.

en charge dramaturgique, et non pas seulement linguistique, de l'entièreté du devenir scénique d'une oeuvre<sup>25</sup>.

Dès lors, dans le contexte théâtral, c'est peut-être la notion de geste qui permet le mieux de compléter la poétique du rythme. En effet, alors que celui-ci exprime un rapport au temps, le geste s'inscrit dans un rapport à l'espace. Craig faisait d'ailleurs du geste l'unité fondamentale du théâtre : « [le geste] est à l'Art du Théâtre ce que le dessin est à la peinture, la mélodie à la musique. L'Art du Théâtre est né du geste – du mouvement – de la danse » (Craig [1911] 1999, 138).

La différence entre le poète et le dramaturge réside en ce que ce dernier s'adresse aux yeux plus encore qu'aux oreilles, « toujours au moyen du mouvement » (1999, 139). Le geste complète le rythme en ouvrant le traduire à tout ce qui est mouvement sur la scène, non seulement dans les mots (ce qui relève du rythme), mais aussi, littéralement, entre eux (ce qui relève du geste). L'enjeu n'est pas seulement, en effet, de traduire les gestes induits par la parole<sup>26</sup>, mais aussi tous les mouvements dramaturgiques qui constituent un texte :

« Il ne s'agit pas d'imiter une oeuvre dans une autre langue, mais de saisir, à défaut de l'oeuvre tout entière, le (ou les) geste(s) qui la constituent. On ne les saisit bien sûr que fugitivement » (Jourdeuil 1982, 35). Ces gestes ne se révèlent que dans le rapport du texte à la scène, ils ne sont que suggérés par les mots, sans que ces derniers ne les recouvrent complètement, et c'est dans leur élucidation que réside la tâche proprement dramaturgique du traducteur. Le geste met en effet à l'épreuve du traduire tout ce qui, au théâtre, échappe à la communication langagière : l'idéologie par le *gestus* brechtien<sup>27</sup>, l'éloignement d'une culture par la « traduction intergestuelle<sup>28</sup> », ou même l'inconscient d'une écriture par la gestuelle désarticulée dont pourrait témoigner un spectacle de Claude Régy.

Traduire les gestes place ainsi le traducteur dans une position intermédiaire entre le texte et la scène, faisant de la théâtralité son principal enjeu. En effet, on peut lire à l'article « Théâtralité » du *Lexique du drame moderne et contemporain* que « le concept de théâtralité permet d'articuler le *théâtral* et le *non-théâtral*, puisqu'il peut rendre compte d'un désir de théâtre dans ce qui n'en est pas encore, et qu'il éclaire le lien entre texte et représentation » (Sarrazac 2010, 213). La théâtralité n'est donc pas nécessairement

---

<sup>25</sup> Voir Pavis 1990, 138-139.

<sup>26</sup> Voir l'exemple donné par Déprats de la traduction de l'inclinaison du buste induite par le vers *I humbly thank you* in Déprats [1996] 2017, 176.

<sup>27</sup> Pour un exemple de traduction du *gestus*, voir l'anecdote rapportée par Bataillon in Carré Alice et Métais-Chastanier Barbara, « Où commence la dramaturgie », in *Traduire*, 222, 2010, p. 92-93.

<sup>28</sup> Voir Pavis 1990, 160.

contenue dans le texte<sup>29</sup>, elle se détermine au contraire dans le processus de traduction lui-même, qui construit un « désir de théâtre ». Ce n'est donc pas la qualification dramatique du texte à traduire qui donne à la traduction son caractère théâtral (il est tout à fait possible de traduire théâtralement un texte non dramatique), mais la capacité de celle-ci à engager une définition du théâtre, définition qui évolue en fonction du contexte historique<sup>30</sup>. C'est en cela que la traduction peut être un moyen de renouveler le concept de théâtralité. Aussi, si l'on considère que le geste constitue l'élément théâtral essentiel, la traduction se fait théâtrale dans sa capacité à projeter des gestes dans l'espace.

### Présence en scène de la traduction

Par le geste, le travail sur les mots prend alors un nouveau sens, celui d'une trace éphémère laissée dans l'espace<sup>31</sup>, inscrivant à même la scène la marque du traduire. Mais quelle est la teneur de cette trace ? Comment la traduction est-elle rendue visible sur scène ? On a souvent insisté sur la faillibilité de la traduction, due au caractère intraduisible de toute oeuvre. Mais cette faiblesse du traduire ouvre un potentiel créatif, dès lors que la scène fait le choix d'accueillir les manques de la traduction. Antoine Vitez a ainsi mis en avant la nécessité de « sous-traduire » (Vitez 1982, 9), c'est-à-dire de se contenter d'indiquer une différence (par la syntaxe, par exemple) là où le traducteur est incapable de recréer cette différence. Rester « volontairement *en deçà* du spectacle ou de l'effet littéraire originel » (Vitez [1991] 2015, 341), montrer le manque, voire le mettre en scène, donne à la traduction la puissance suggestive d'un écho. Cela renvoie à une manière, pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman, non pas de dire, mais d'accentuer *la vérité. De l'éclairer – fugitivement, lacunairement – par instants de risque, décisions sur fond d'indécisions. De lui donner de l'air et du geste. Puis, de laisser sa place nécessaire à l'ombre qui se referme, au fond qui se retourne, à l'indécision qui est encore une décision de l'air. C'est donc une question, une pratique de rythme : souffle, geste, musicalité. C'est donc une respiration. Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner*

<sup>29</sup> Pavis se dit ainsi contre « toute sémiologie théâtrale qui présuppose *a priori* que le texte dramatique possède une théâtralité qu'il s'agit à tout prix d'extirper du texte, pour l'exprimer sur la scène » (1990, 30).

<sup>30</sup> Meschonnic, qui affirme qu'écrire implique toujours une théorie sur le langage soulignait aussi qu'« un texte et ses traductions sont dans des histoires et des langues différentes, et surtout des stratégies et des enjeux différents » (Meschonnic [1999] 2012, 85).

<sup>31</sup> Vitez, qui voyait dans l'éphémère la marque commune du théâtre et de la traduction, dit d'ailleurs que « l'acteur est un poète qui écrit sur le sable » (Vitez [1991] 2015, 144).

*puissance, consistance de milieu en mouvement. Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement*<sup>32</sup>.

Le mouvement réciproque des formules de Georges Didi- Huberman nous éclaire sur la dialectique du présent et de l'absent à l'oeuvre dans la traduction, où le texte original n'apparaît que « lacunairement ». Ainsi, en traduisant les *Psaumes* pour le spectacle *Comme un chant de David* de Claude Régy (2005), Henri Meschonnic rend sensible cette respiration de ce qui ne peut être traduit que par intermittence. Fidèle à ses recherches sur la « théâtralité du langage », il bouscule la syntaxe et le phrasé français au gré des allitérations et des accents disjonctifs et conjonctifs de l'hébreu, donnant littéralement de l'air et du geste au texte en arquant ces derniers par des blancs sur la page. Le texte traduit garde ainsi la marque des manques qui séparent les *Psaumes* de leur traduction « délibérément contemporaine » (Mervant- Roux 2008, 115). Or Claude Régy, pour qui « plus une oeuvre est trouée, plus elle semble vouée à la scène car les creux qui l'évident l'animent aussi du souffle de la voix originelle<sup>33</sup> » s'empare dans sa mise en scène de ce que les manques de la traduction offrent comme « part de silence » (2008, 150).

L'écart de la traduction devient alors visible jusque dans l'espacescénique où « fondus au noir, silence, lents mouvements de lumière constituent parfois les stigmates de ce qui a disparu et signalent, en creux, les endroits où le travail de remaniement a entraîné une suppression » (2008, 151). La traduction théâtrale se fait alors elle-même geste de mise en scène, celui qui opère le passage **du** chant de David à **comme** un chant de David, logeant dans cette identité toute relative le potentiel de création du théâtre. Le geste du traduire entretient dès lors lui aussi une dimension temporelle, bien différente de celle du rythme : celle de l'oeuvre du temps.

Dessinant derrière lui sa trace dans l'espace, le geste garde le souvenir du chemin parcouru. Le théâtre qui prend son parti de la traduction prend dès lors aussi celui de la « nostalgie de l'original » (Jourdeuil 1982, 35) qui est chez Régy une nostalgie de l'origine.

## **Le théâtre de la traduction**

On voit ainsi que la traduction théâtrale dépasse la question du texte, en ce qu'elle s'inscrit dans un espace qu'elle façonne par le mouvement. Il s'agit dès lors de se demander

---

<sup>32</sup> Didi-Huberman Georges, *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 9.

<sup>33</sup> Claude Régy remarque lui-même la parenté de sa théorie du théâtre avec la fameuse thèse de la « langue pure » défendue par Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur ».

en quoi elle est elle-même un geste théâtral, pour poser la question de ce que serait un théâtre qui traduit. Nous rejoignons en cela la voie ouverte par Antoine Vitez, selon qui le théâtre est fondamentalement acte de traduction. Mise en scène et traduction sont liées selon lui par le fait qu'elles sont autant impossibles que nécessaires. Il ne s'agit donc pas seulement de métaphore de la mise en scène comme « traduction intersémiotique », mais d'une affirmation quant à la capacité du théâtre à toujours inventer. En effet, si Antoine Vitez affirme que « c'est bien parce qu'on ne peut pas traduire que la mise en scène est une traduction » (Vitez 1982, 8), c'est parce que « l'irréductibilité du poète » (1982, 7) – l'intraduisible – somme la mise en scène d'inventer des gestes nouveaux.

De la même manière que c'est le caractère « injouable » d'une oeuvre qui pousse le metteur en scène à la création, c'est selon Antoine Vitez « la difficulté du modèle, son opacité, [qui] provoque le traducteur à l'invention dans sa propre langue, l'acteur dans son corps et sa voix » (Vitez [1991] 2015, 125). Mais l'intérêt de cette invention, et ce qui fait qu'elle est proprement « traduction », est qu'elle ne prétend pas être création pure. Au contraire, l'art théâtral, « art de la variation », se distingue pour Antoine Vitez par son obligation de toujours « refaire » (2015, 123), précisément parce que la traduction parfaite est impossible : « On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire, et la traduction est perpétuellement à refaire. Image de l'Art lui même, de l'art théâtral, qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours rejouer ; tout recommencer » (2015, 112).

Créer de la différence dans la répétition pourrait dès lors être la maxime de ce théâtre fondé sur la traduction. Le théâtre occupe ainsi cette position ambiguë, à la fois « laboratoire des gestes et des paroles de la société » et « conservateur des formes anciennes » (2015, 110), un art qui imite tout en créant des effets d'étrangeté, caractéristique de toute traduction véritable<sup>34</sup> La force de la « traduction généralisée » à l'oeuvre dans le travail théâtral d'Antoine Vitez est donc moins celle de la quête incessante « d'équivalents possibles » comme le suggèrent dans un premier temps Georges Banu et Danièle Sallenave (2015, 586), que l'exploration constante d'une dialectique de l'identité et de l'altérité. Cette exploration n'est d'ailleurs pas dépourvue d'un potentiel de contestation dans sa propension à faire « *autre chose* que les gestes jugés acceptables et normaux » (Vitez 1982, 8). À peine esquissés les contours de ce que pourrait être un théâtre qui traduit apparaît la nécessité d'en déterminer les enjeux politiques et moraux. Vitez dit d'ailleurs lui-même que « la traduction, pas plus que le théâtre, ne peut être considérée

---

<sup>34</sup> Ayant choisi de jouer *Phèdre* avec des costumes entièrement reconstitués d'après l'époque, Vitez remarque que les acteurs « ressembl[aient] à des monstres étranges », découvrant ainsi que, paradoxalement, « c'est la proximité qui accentue l'étrangeté » (Vitez [1991] 2015, 197-198).

en elle-même. Elle est toujours située dans le champ des forces politiques, elle est l'objet d'un enjeu politique et moral » (Vitez [1991]2015, 112). Aussi nous proposons-nous de conclure par l'évocation d'une ultime traduction indispensable à l'activité théâtrale : celle qu'opère chaque spectateur vis-à-vis du spectacle<sup>35</sup>. En effet, dans ses écrits sur les arts vivants, il semble que Jacques Rancière assimile le potentiel émancipateur de l'activité spectatrice à un travail de traduction. Il évoque ainsi, à propos de la danse, la nécessité d'une « double traduction », l'une sculptant l'espace par le geste, l'autre faisant de cet espace un poème : « celle de la danseuse créant un milieu hors d'elle-même et celle du spectateur qui traduit le texte ou l'un des textes possibles que son mouvement écrit sans paroles » (Rancière 2018, 101). Par cette traduction de l'image en poème, le spectateur s'approprie la représentation sans que lui soit dicté un sens. « Faire danser les manques » prend alors une importance accrue en étendant l'espace de rêverie qui laisse libre le spectateur d'opérer, pour en revenir à Vitez, son propre « choix de la hiérarchie des signes<sup>36</sup> » (Vitez 1982, 9).

Ainsi, la traduction du théâtre, « c'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre sans pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre » (Rancière 2008, 23).

antoine.palevody@gmail.com

Né à Toulouse en 1999, Antoine Palévody poursuit actuellement son cursus d'études théâtrales à l'ENS de Lyon. Il a notamment traduit de l'allemand. Ce que vit le rhinocéros lorsqu'il regarda de l'autre côté de la clôture de Jens Raschke, avec le soutien de la Maison Antoine Vitez. Il est aussi membre du Comité Collisions – Comité de lecture dramatique d'Occitanie – depuis sa création en 2016.

## SOURCES CITÉES

*Actes des sixièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud/Atlas, coll. « Littérature », 1990.

CRAIG Edward Gordon, *De l'Art du théâtre*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », [1911] 1999.

DÉPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in *Théâtre/Public*, 44, 1982, p. 45-48.

<sup>35</sup> Voir Pavis 1990, 138 et son article « Dramaturgie nouvelle » in *Horizons/théâtre*, 6, 2016, p. 105-110.

<sup>36</sup> « Pour moi, traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes. »



*“Formações em tradução: quais competências para quais desafios?”*

**Mesa redonda coorganizada pela SFT, as universidades de Bourgogne  
Franche-Comté de Dijon e Montbéliard, em 27 de setembro de 2019  
Isabelle Meurville e Dominic Michelin**

(Traduire Revue française de la traduction 241 | 2019 La formation à l’honneur)

Tradução de Ana Carolina de Freitas<sup>1</sup> e de Mwewa Lumbwe<sup>2</sup>

*Edição eletrônica*

URL: <http://journals.openedition.org/traduire/1851>

DOI : 10.4000/translate.1851

ISSN: 2272-9992

*Editora*

*Sociedade Francesa de Tradutores*

*Edição impressa*

*Data de publicação: 16 de dezembro de 2019*

*Paginação: 66-70*

*ISSN : 0395-773X*

*Referência eletrônica*

*Isabelle Meurville e Dominic Michelin, “Formação em tradução: que competências para quais desafios?”*

A mesa redonda foi mediada por Pierre Jamet<sup>3</sup> (professor e diretor do mestrado LECE da Universidade de Montbéliard) reuniu:

- Ambroise Desclèves, fundador e diretor da organização de formação CI3M ;
- Chris Durban<sup>4</sup>, formadora da SFT Services;

<sup>1</sup> Dra. Ana Carolina de Freitas. Pós-doutoranda em Linguística e Estudos literários na VUB - Vrije Universiteit Brussels – Bruxelas, Bélgica. E-mail: [anacarolzen9@gmail.com](mailto:anacarolzen9@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8138817121719531>.

<sup>2</sup> Profa. Dra. MWEWA LUMBWE. Universidade de Kamina/UNIKAM – RDCongo. E-mail: [mwewaster@gmail.com](mailto:mwewaster@gmail.com). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4675495751240908>. Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-8873-4177>

<sup>3</sup> Professor catedrático e responsável pelo mestrado de línguas estrangeiras e comércio eletrônico na Universidade de Montbéliard.

<sup>4</sup> Tradutora independente em representação da SFT Services e co-animadora do curso de formação “Criar uma empresa e uma clientela com sucesso”.

- Dima El Housseini<sup>5</sup>, decana da Faculdade LEA da Universidade Francesa do Egito;
- Enrico Monti<sup>6</sup>, mestre de conferências na (UHA) Mulhouse em LST.

O debate, ainda mal iniciado, aborda as vantagens e desvantagens da tradução assistida por computador (TAO) e seus recentes avanços tecnológicos. Ambroise Desclèves vê essa evolução como uma verdadeira oportunidade para os campos da tradução, enquanto que Chris Durban defende firmemente o valor da tradução humana. Ela divide o mercado em três categorias:

- Grande porte – onde se encaixa o uso de ferramentas TAO,
- Médio porte – que contém uma parte de ferramentas neurais, eventualmente revisado por um revisor ou revisado por uma revisora;
- Premium (a “caneta”).

O diretor do CI3M explica que, além das versões gratuitas disponíveis online, também existe uma versão paga dos motores de tradução neural.

Estes são alimentados por um corpus válido constituído da memória de tradução própria ao tradutor ou à tradutora.

A solução neural tem a desvantagem de ser cara, mas a ferramenta continua a aprender no andamento das traduções, que assistem com eficácia qualquer novo trabalho e oferece um ganho de tempo considerável. Onde Ambroise Desclèves defende a adoção destas ferramentas revolucionárias, Chris Durban admite facilmente o seu fascínio pela tecnologia, mas condiciona a excelência ao amor pela língua, pré-requisito para viver com dignidade da sua profissão. Outra reserva que faz é que este tipo de software não responde às necessidades de todos os mercados. Se, de fato, o Google traduz cinco milhões de palavras todos os dias, nos perguntamos sobre o valor dessas traduções que alimentam o famoso motor de busca.

O aspecto económico vem sem ser convidado depois da mesa de discussão. Ambroise Desclèves afirma que os analistas de dados que trabalham para melhorar a informática aplicada à tradução ganham muito bem. Chris Durban antecipa que os tradutores e tradutoras que utilizarão estas ferramentas não podem esperar ser bem pagos. Por outro lado, se os estudantes receberem uma formação inicial de qualidade, trabalhem para ser expert no estilo deles, se especializam (o que não se limita ao domínio da terminologia, mas exige uma imersão em um setor de atividade), então uma carreira apaixonante e muito bem retribuída se desenhará.

---

<sup>5</sup> Decana da Faculdade de Línguas Aplicadas na Universidade Francesa do Egito e professora em estudos de tradução.

<sup>6</sup> Professor na Universidade na Alta Alsácia em Mulhouse em LST (Línguas Estrangeiras Aplicadas, ciências e técnicas); ele ensina estudos da tradução e revisão.

Para Chris Durban, a especialização significa ser capaz de ler nas entrelinhas, o que a TAO é incapaz de fazer. Ambroise Desclèves concorda e confirma que o TA, em breve, tomará o lugar das traduções humanas generalistas. Esta constatação é unânime. Enrico Monti explicita que a competência deve nascer de uma paixão por um tema, única forma, ao seu ver, de adquirir uma competência temática. Ele aproveita a oportunidade para explicar que o currículo para o qual contribui, inclui módulos científicos além da linguística e dos estudos da tradução.

Este mestrado LEA ST<sup>7</sup> consagra 48 horas por semestre ao ensino em domínios técnicos (química, engenharia, física ...) lecionados por especialistas da área. Para Dima El Housseini, os estágios práticos atacam e completam a teoria com eficácia.

Depois de ter dado estes conselhos aos estudantes do terceiro ano de licenciatura, do primeiro e do segundo ano de mestrado que assistem aos debates, Dima El Housseini explica porque é que a adoção de uma metodologia rigorosa continua ser essencial. Ela a descreve como uma combinação equilibrando a exploração de recursos documentais focados, o domínio do assunto e a consulta de especialistas para validar o uso terminológico. Segundo ela, se a atual geração de estudantes dispõe das competências tecnológicas, ela deverá, no entanto, se manter atualizada através de uma formação contínua, uma vez que surgirão inevitavelmente outras ferramentas TAO. Ela acrescenta que o programa de estudos da Universidade Francesa do Egito inclui um exercício de argumentação que coloca os jovens em posição de explicar as escolhas deles perante um público: reflexão, raciocínio e apresentação. Este esforço de contextualização merece ter atenção.

Quando Pierre Jamet se pergunta sobre a duração dos estudos (dois anos), Enrico Monti, que reencontra colegas de outros países europeus, manifesta o seu orgulho por ver a França ocupar uma posição de liderança para o label europeu EMT<sup>8</sup>. Na sua opinião, esta honrosa classificação baseia-se em uma duração adaptada e em uma taxa de empregabilidade satisfatória. Ele está convencido que a importância dada aos estágios em M1 e M2 tem muito a ver com isso. Dima El Housseini menciona várias parcerias pertinentes e ricas entre a faculdade concluídas e a faculdade que ela dirige com instituições de prestígio, como a Organização Mundial de Saúde ou faculdades francesas, em particular, a faculdade de Montbéliard. Na sua opinião, a contribuição intercultural é indispensável para uma formação séria. A sua experiência pessoal manda dizer a Chris Durban que os estagiários não podem esperar por uma qualidade de tradução que seja satisfatória. Na sua opinião, o nível de competências linguísticas exigido à entrada na universidade continua a

---

<sup>7</sup> Línguas estrangeiras aplicadas, ciências e técnicas.

<sup>8</sup> Selo de qualidade que se aplica às formações em tradução de nível de mestrado.

ser insuficiente. “Gostar de línguas” não é uma motivação profissional satisfatória. Enrico Monti salienta que o nível europeu C1 é exigido em duas línguas de trabalho para qualquer admissão a um mestrado em tradução, e que as experiências em gestão de projetos melhoram efetivamente a taxa de empregabilidade.

As formações SFT são oportunamente mencionadas. Serviços recorrentes: seminário de inglês médico, seminário de tradução financeira e Horizonte justiça francesa, o que dá a oportunidade de convocar a formação contínua, componente indispensável para manter a qualidade na tradução. De acordo com a opinião geral, ela também oferece a possibilidade de criar uma rede de contatos pela internet, possibilidade que deve ser aproveitada imprescindivelmente! Ambroise Desclèves cita alguns dados conclusivos sobre a longa formação em tradução jurídica que propões CI3M (480 horas distribuídas em 60 semanas). As estatísticas mostram que, nos dezoito meses seguintes ao término da formação, os tradutores e tradutoras aumentam em 20% o faturamento deles e delas, não graças a uma melhor rentabilidade, mas sim devido ao aumento da tarifa deles e delas por palavra.

Cinco microfones circulam pelo anfiteatro e o público abre o debate sobre o enriquecimento da redação em sua língua materna, para a qual existem ateliês pontuais. Um espectador que assiste às trocas online se questiona sobre a “uberização” da profissão.

Ambroise Desclèves constata que nada impedirá ninguém de recorrer a não profissionais, e Chris Durban acrescenta que cabe a nós não nos vitimarmos.

Dima El Housseini afirma que um perfil correspondente às necessidades do mercado acaba sempre por se impor. Uma observação da plateia menciona o prazer de revisar tanto a tradução humana quanto a pós-edição, e Chris Durban confirma. Ela retoma cada vez mais frequentemente documentos escritos em inglês por engenheiros não anglófonos com o pretexto, ressalta ela ironicamente, de que “todo mundo agora fala inglês...”. Ou redigir bem, inspirar do espírito a um texto fonte mal elaborado constitui um serviço de tradução por si só. A responsável pela qualidade de uma agência acaba de reforçar o argumento, afirmando que a indústria da tradução vai além da simples tarefa de tradução: revisão, pós-edição, criação de conteúdo etc. No entanto, ela teme que a pós-edição empobreça o estilo.

Por fim, a formação, qualquer que seja, não é tudo, pois a experiência se revela indispensável. A conclusão desta emocionante mesa redonda assume a forma de um último conselho dado aos estudantes: saber aceitar os feedbacks, reagir a eles e aprender com os seus erros. À propósito, o conselho deve se limitar aos jovens?

isabelle.meurville@translature.com

dommichelin@gmail

## FONTES CITADAS

Isabelle Meurville e Dominic Michelin, “Formação em tradução: quais competências para quais desafios?”, *Traduire* [Online], 241 | 2019, publicado em 16 de dezembro de 2019, consultado em 5 de fevereiro de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/traduire/1851>; DOI: 10.4000/traduire.1851

## REFERÊNCIAS

MEURVILLE, Isabelle; MICHELIN, Dominic. **Formations en traduction: quelles compétences pour quels enjeux?** *Traduire*, n. 241, p. 66–70, 2019.

MEURVILLE, Isabelle; MICHELIN, Dominic. **Formations en traduction: quelles compétences pour quels enjeux?** *Traduire*, [online], n. 241, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/traduire/1851>. Acesso em: 16 jul. 2025. DOI: <https://doi.org/10.4000/traduire.1851>.

**« Formations en traduction : quelles compétences pour quels enjeux ? »**

**Table ronde coorganisée par la SFT, les universités de Bourgogne  
Franche-Comté de Dijon et Montbéliard, le 27 septembre 2019 De :  
Isabelle Meurville et Dominic Michelin**

(Traduire Revue française de la traduction 241 | 2019 La formation à l'honneur)

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/1851>

DOI : 10.4000/traduire.1851

ISSN : 2272-9992

Éditeur

Société française des traducteurs

Édition imprimée

Date de publication : 16 décembre 2019

Pagination : 66-70

ISSN : 0395-773X

Référence électronique

Isabelle Meurville et Dominic Michelin, « « Formations en traduction : quelles compétences pour quels enjeux ? »

La table ronde modérée par Pierre Jamet<sup>9</sup> (maître de conférences et responsable du master LECE à l'université de Montbéliard) réunit :

- Ambroise Desclèves, fondateur et directeur de l'organisme de formation CI3M ;
- Chris Durban<sup>10</sup>, formatrice pour SFT Services ;
- Dima El Housseini<sup>11</sup>, doyenne de la faculté LEA à l'université française d'Égypte ;
- Enrico Monti<sup>12</sup>, maître de conférences à l'UHA Mulhouse en LST.

---

<sup>9</sup> Maître de conférences et responsable du master Langues étrangères et commerce électronique à l'université de Montbéliard.

<sup>10</sup> Traductrice indépendante représentant SFT Services et coanimatrice de la formation « Réussir son installation et se constituer une clientèle ».

<sup>11</sup> Doyenne de la faculté des langues appliquées à l'université française d'Égypte et enseignante en traductologie.

<sup>12</sup> Maître de conférences à l'université de Haute Alsace à Mulhouse en LST (Langues étrangères appliquées, sciences et techniques) ; il enseigne la traductologie et la révision.

À peine amorcé, le débat s'engage sur les avantages et les inconvénients de la traduction assistée par ordinateur (TAO) et ses récents développements technologiques. Ambroise Desclèves y voit une réelle opportunité pour les métiers de la traduction, tandis que Chris Durban soutient la traduction humaine. Elle sectorise le marché en trois niveaux : - vrac (dans lequel elle classe la TAO), medium (qui comprend une partie des outils neuronaux, éventuellement relu par un réviseur ou une réviseuse) et premium (la « plume »). Le directeur de CI3M explique qu'à côté des versions gratuites en ligne, il existe une version payante des moteurs de traduction neuronaux.

Ces derniers sont alimentés par un corpus valide constitué de la mémoire de traduction propre au traducteur ou à la traductrice.

La solution neuronale présente le désagrément d'être coûteuse, mais l'outil poursuit une forme d'apprentissage au fil des traductions qui assiste efficacement tout nouveau travail et offre un gain de temps considérable. Là où Ambroise Desclèves prône l'adoption de ces outils révolutionnaires, Chris Durban reconnaît volontiers sa fascination pour la technologie, mais conditionne l'excellence à l'amour de la langue, prérequis pour vivre décemment de son métier. Elle émet une autre réserve, à savoir que ce type de logiciel ne répond pas aux besoins de tous les marchés. Si, en effet, Google traduit cinq milliards de mots chaque jour, interrogeons-nous sur la valeur de ces traductions qui alimentent le célèbre moteur.

### **L'aspect économique s'invite ensuite à la table des discussions.**

Ambroise Desclèves affirme que les analystes de données qui planchent sur l'amélioration de l'informatique appliquée à la traduction gagnent très bien leur vie. Chris Durban anticipe que les traducteurs et traductrices qui utiliseront ces outils ne peuvent pas espérer une rémunération très motivante. En revanche, si les étudiantes et étudiants suivent une formation initiale de qualité, travaillent sur leur style en orfèvre, se spécialisent (ce qui ne se limite pas à la maîtrise de la terminologie, mais contraint à une immersion dans un secteur d'activité), alors une carrière palpitante et très bien rétribuée se dessine.

Pour Chris Durban, la spécialisation consiste à savoir lire entre les lignes, ce dont la TAO est incapable. Ambroise Desclèves acquiesce et confirme que la TAO prendra bientôt le pas sur les traductions humaines généralistes. Ce constat fait l'unanimité. Enrico Monti précise que l'expertise doit naître d'une passion pour un sujet, seule manière, à son sens, d'acquérir une compétence thématique. Il en profite pour expliquer que le cursus auquel il contribue inclut des modules scientifiques aux côtés de la linguistique et de la traductologie.

Ce master LEA ST<sup>13</sup> consacre 48 heures chaque semestre à l'enseignement de domaines techniques (chimie, ingénierie, physique...) dispensés par des professeurs ad hoc. Pour Dima El Housseini, les stages pratiques ancrent et complètent efficacement la théorie.

Après ces conseils avisés aux étudiantes et étudiants de troisième année de licence, première et deuxième années de master qui assistent aux débats, Dima El Housseini précise en quoi l'adoption d'une méthodologie rigoureuse reste primordiale. Elle la décrit comme une combinaison équilibrant l'exploitation de ressources documentaires ciblées, la maîtrise du sujet et la consultation de spécialistes pour valider l'usage terminologique. Selon elle, si la génération actuellement en études possède des compétences technologiques, elle devra néanmoins se maintenir à niveau par une formation continue, car d'autres outils de TAO apparaîtront nécessairement. Elle ajoute que le cursus de l'université française d'Égypte comprend un exercice d'argumentation qui met les jeunes en situation d'expliquer leurs choix devant un public : réflexion, raisonnement, exposé. Cet effort de mise en contexte mérite d'être souligné.

Quand Pierre Jamet s'interroge sur la longueur des études (deux ans), Enrico Monti qui rencontre des collègues d'autres pays européens exprime sa fierté de voir la France occuper une place de premier ordre pour le label européen EMT<sup>14</sup>. Ce rang honorable repose à son avis sur une durée adaptée et un taux d'employabilité satisfaisant. Il est convaincu que la part belle faite aux stages en M1 et en M2 y est pour beaucoup.

Dima El Housseini mentionne plusieurs partenariats pertinents et fructueux conclus entre la faculté qu'elle dirige et des institutions prestigieuses, comme l'Organisation mondiale de la santé ou des facultés françaises, notamment Montbéliard. L'apport interculturel lui semble indispensable à une formation sérieuse. Son expérience personnelle fait dire à Chris Durban que les stagiaires ne peuvent pas prétendre à une qualité de traduction livrable. Selon elle, le niveau en langue à l'entrée à l'université demeure insuffisant. « Bien aimer les langues » ne constitue pas une motivation professionnelle satisfaisante. Enrico Monti précise que le niveau européen C1 est requis dans les deux langues de travail pour toute admission en master de traduction, et que les expériences en gestion de projet améliorent efficacement le taux d'employabilité. Sont alors opportunément mentionnées les formations SFT. Services récurrentes : séminaire d'anglais médical, séminaire de traduction financière et Horizon justice française, ce qui donne l'occasion d'évoquer la formation continue, composante indispensable pour maintenir la qualité en traduction. Selon l'avis général, elle fournit aussi la possibilité

---

<sup>13</sup> Langues étrangères appliquées, sciences et techniques.

<sup>14</sup> Label de qualité qui s'applique aux formations en traduction de niveau master.

de réseauter, possibilité à saisir impérativement ! Ambroise Desclèves cite quelques données probantes sur la formation longue en traduction juridique que propose CI3M (480 heures réparties sur 60 semaines). Les statistiques montrent que dans les dix huit mois qui suivent la fin de la formation, les traducteurs et traductrices augmentent de 20 % leur chiffre d'affaires, non pas grâce à une meilleure rentabilité, mais bien du fait de la hausse de leur tarif au mot. Cinq micros circulent dans l'amphithéâtre et l'auditoire ouvre le débat sur l'enrichissement de la rédaction dans sa langue maternelle pour laquelle des ateliers ponctuels existent. Un spectateur qui assiste aux échanges en ligne s'interroge sur l'« ubérisation » de la profession.

Ambroise Desclèves constate que rien n'empêchera personne de faire appel à des non-professionnels, et Chris Durban ajoute qu'il nous appartient de ne pas nous victimiser.

Dima El Housseini affirme qu'un profil correspondant aux besoins du marché trouve toujours à s'imposer. Une remarque dans le public mentionne le plaisir à réviser aussi bien de la traduction humaine que de la post-édition, et Chris Durban confirme. Elle reprend de plus en plus fréquemment des documents écrits en anglais par des ingénieurs non anglophones au prétexte, souligne-t-elle ironiquement que « tout le monde parle désormais anglais... ». Or bien rédiger, insuffler de l'esprit à un texte source mal ficelé constitue une prestation de traduction à part entière. La responsable qualité d'une agence vient étayer l'argument en affirmant que l'industrie de la traduction dépasse la seule tâche de traduction: révision, post-édition, création de contenu, etc. Elle craint néanmoins que la post-édition n'appauvrisse le style.

Finalement, la formation quelle qu'elle soit n'est pas tout, car l'expérience se révèle indispensable. La conclusion de cette table ronde passionnante prend la forme d'un dernier conseil donné aux étudiantes et étudiants : savoir accepter les retours, y réagir et apprendre de ses erreurs. Le conseil doit-il d'ailleurs se limiter aux jeunes ?

isabelle.meurville@translature.com

dommichelin@gmail.com

## SOURCES CITÉES

Isabelle Meurville et Dominic Michelin, « « Formations en traduction : quelles compétences pour quels enjeux ? » », Traduire [En ligne], 241 | 2019, mis en ligne le 16 décembre 2019, consulté le 05 février 2020. URL: <http://journals.openedition.org/traduire/1851> ; DOI : 10.4000/traduire.1851.



## ***Le développement durable et l'eau : question Sensible de : Leïla Fressy-Parvin***

(Traduire Revue française de la traduction 242 | 2020 Passons au vert)

Tradução de Ana Carolina de Freitas<sup>1</sup> e de Mwewa Lumbwe<sup>2</sup>

### **Desenvolvimento sustentável e a água: questão delicada. *Leïla Fressy-Parvin***

Quando descobri que a edição da Traduire de junho de 2020 seria sobre desenvolvimento sustentável e transição energética, meu primeiro pensamento foi: “Vou poder contribuir!” e o segundo: “Mas o que vou poder contar?”. O tema é vasto, abrange tanto aspectos (geo)políticos quanto extremamente técnicos, a noção de desenvolvimento sustentável varia de acordo com a época, o local e o interlocutor, quando não é simplesmente questionada.

Estava prestes a abandonar meu projeto quando lembrei de um termo que me deu muito trabalho no início do ano passado: *water-sensitive*. Eu o encontrei pela primeira vez na forma *water-sensitive urban design* em um texto da ONU sobre meio ambiente e desenvolvimento sustentável. O parágrafo enumerava uma lista de infraestruturas permitindo melhorar a gestão da água nas cidades e no próprio ambiente urbano. O artigo da Wikipédia sobre o assunto<sup>3</sup> é completo e bem documentado, mas está disponível apenas em inglês, o que é uma pena.

Embora a consulta da base terminológica UNTERM<sup>4</sup> e do corpus de documentos da ONU tenham permitido que eu verificasse rápido que o *urban design* poderia ser traduzido como “planejamento urbano” ou “arquitetura urbana”, ela não forneceu nenhum resultado para *water-sensitive*. As questões relacionadas à água e ao clima estando interligadas, ampliei minha pesquisa para *climate sensitive*, sem realmente encontrar minha

---

<sup>1</sup> Dra. Ana Carolina de Freitas. Pós-doutoranda em Linguística e Estudos literários na VUB - Vrije Universiteit Brussels – Bruxelas, Bélgica. E-mail: anacarolzen9@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8138817121719531>.

<sup>2</sup> Profa. Dra. MWEWA LUMBWE. Universidade de Kamina/UNIKAM – RDCongo. E-mail: mwewaster@gmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4675495751240908>. Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-8873-4177>.

<sup>3</sup> Wikipédia, Water-sensitive urban design, [https://en.wikipedia.org/wiki/Water-sensitive\\_urban\\_design](https://en.wikipedia.org/wiki/Water-sensitive_urban_design), consulté le 29/05/2020.

<sup>4</sup> UNTERM, <https://unterm.un.org/unterm/portal/welcome>, consulté le 29/05/2020.

felicidade na abundância de resultados propostos, difíceis de transpor: práticas agrícolas sensíveis, adaptadas ou vulneráveis ao clima, estratégias preocupadas ou respeitadas com as condições climáticas. Em seguida, reduzi minha pesquisa a “sensível” e a ideia surgiu de uma fonte suficiente inesperada, no caminho das questões de gênero e de uma nova solicitação: “sensível ao gênero”. Desta vez, tinha muitas opções, e as expressões anotadas consentiam melhor à adaptação: atividades preocupadas, que levam em conta ou respeitadas questões de gênero, programas sensíveis ou atentos a essas questões, medidas que levam em consideração ou integrando essa problemática. O contexto era claro: não se tratava de instalações vulneráveis à água ou que representassem riscos para a água, mas sim de um “planejamento urbano atento à questão da água”.

Alguns meses depois, assisti as jornadas técnicas sobre água e resíduos<sup>5</sup> dedicadas à reutilização, ou RÉUT em francês, ou seja, a reutilização das águas residuais tratadas. As intervenções de dois pesquisadores chamaram particularmente minha atenção. A primeira colocava os desafios e as necessidades em perspectiva, lembrando alguns pontos essenciais: 80% das águas residuais domésticas geradas no mundo não são coletadas ou tratadas; 30% da população mundial não tem acesso à água potável, tão amplamente utilizada em nossos banheiros; e, obviamente, a escassez de água no mundo compromete o desenvolvimento sustentável. A segunda intervenção apresentava a evolução ao longo do tempo da gestão das águas urbanas, do abastecimento de água indispensável a qualquer estabelecimento humano até ao conceito de cidade sensível à água, ou seja, cidades que implementam um projeto urbano sensível à água<sup>6</sup>. Confesso que a ideia de abastecer os banheiros de um prédio residencial com águas cinzas (por exemplo, pias e chuveiros) do andar superior após tratamento nos pequenos vasos com água e vegetação (que imitam um lago) suspensos do lado de fora do prédio me atrai particularmente! Parece que a dificuldade de implementação é de ordem sociológica, mais que ordem técnica ou sanitária, vai entender...

Voltando ao tema *water-sensitive city*, não pude resistir: aproveitei o intervalo para conversar com o palestrante e lhe perguntar como ele traduziria essa expressão para o francês. Infelizmente, nossa breve troca de ideias não chegou à solução definitiva, o que me levou a retomar minhas pesquisas. As bases terminológicas clássicas (TERMIUM, *Le*

<sup>5</sup> 10e journées techniques eau et déchets, 20 et 21 mai 2019, Toulouse (France), [www.jted.insa-toulouse.fr/presentation/](http://www.jted.insa-toulouse.fr/presentation/), consulté le 29/05/2020.

<sup>6</sup> À medida do desenvolvimento dela, as cidades garantem primeiro o abastecimento de água, depois a coleta separada das águas pluviais e das águas residuais, a proteção contra inundações, a gestão das fontes de poluição e a proteção dos cursos de água, etc., antes de implementar o conceito de cidade sensível à água, que integra, em particular, a resiliência às alterações climáticas e a equidade intergeracional.

*grand dictionnaire terminologique e IATE*<sup>7</sup>) mencionam apenas *water sensitivity*, que se refere às características físico-químicas das substâncias e materiais e não nos ajuda muito.

Ao fazer uma pesquisa na web bilíngue por *water-sensitive +eau*, descobri com espanto, inclusive em artigos científicos, a expressão “cidades sensíveis à água”, que pode levar a pensar que elas são vulneráveis às inundações – talvez elas sejam, mas essa não é a questão! Também fiz algumas descobertas interessantes, como os neologismos “água-responsável”, evidentemente inspirado em ecologicamente responsável, e “*ecol’eaugique*”, embora o termo inglês correspondente seja mais *water-wise*. Também encontrei expressões associadas interessantes: gestão integrada da água em meio urbano, gestão integrada das águas urbanas, abordagem integrada do ciclo da água.

Por enquanto, esperando que os terminologistas se debruçem sobre o assunto, parece-me que a melhor solução seria manter *water-sensitive city* em inglês e explicar o termo, por exemplo:

- cidades preocupadas com a questão da água;
- cidades integrando a questão da água;
- cidades que adotam uma abordagem integrada do ciclo da água;
- cidades que implementam uma gestão integrada e sustentável das águas.

Guardei o meu favorito para o final (embora seja difícil inseri-lo em um gráfico de uma apresentação): cidades que reinventam a gestão da água no espaço urbano.<sup>8</sup>

Agradeço a Sabine Fajerwerg pela revisão. [leila.fressy-parvin@orange.fr](mailto:leila.fressy-parvin@orange.fr)

**Leïla Fressy-Parvin** é tradutora autônoma desde 2007. Formada em engenharia, ela é especialista em tradução científica e técnica do inglês para o francês, especialmente nas áreas de meio ambiente e energia. Membro do escritório da delegação SFT Midi-Pyrénées de 2015 a 2019, ela também foi vencedora do concurso de 2017 para recrutamento de tradutores de língua francesa organizado pela ONU.

## FONTES CITADAS

*Leïla Fressy-Parvin, “O desenvolvimento sustentável e a água: uma questão delicada”, Traduire [Online], 242 |2020, publicado em 15 de julho de 2020, consultado em 21 de dezembro*

<sup>7</sup> TERMIUM Plus, [www.btb.termiumplus.gc.ca/](http://www.btb.termiumplus.gc.ca/); Le grand dictionnaire terminologique (GDT), [www.granddictionnaire.com/](http://www.granddictionnaire.com/); IATE, <https://iate.europa.eu/home>, sites consultados em 29/05/2020.

<sup>8</sup> *Philippe Boury e Nadja Bedock, Quando as cidades reinventam a gestão da água no espaço urbano, Radio Fréquence Terre, 20 de dezembro de 2016, https://www.frequenceterre.com/2016/12/20/villes-reinventent-gestion-de-leau-lespace-urbain/*, consultado em 29/05/2020.

de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/traduire/2003>; DOI: <https://doi.org/10.4000/traduire.2003>

## REFERÊNCIAS

FRESSY-PARVIN, Leïla. **Le développement durable et l'eau**: question sensible. *Traduire*, n. 242, p. 51–54, 2020.

FRESSY-PARVIN, Leïla. **Le développement durable et l'eau**: question sensible. *Traduire*, [online], n. 242, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/traduire/2003>. Acesso em: 16 jul. 2025. DOI: <https://doi.org/10.4000/traduire.2003>.

## **Le développement durable et l'eau : question sensible. Leïla Fressy-Parvin**

Lorsque j'ai découvert que le numéro de Traduire de juin 2020 porterait sur le développement durable et la transition énergétique, ma première pensée a été : « Je vais pouvoir y contribuer ! » et la seconde : « Mais que vais-je bien pouvoir raconter ? ». Le sujet est vaste, couvre des aspects à la fois très (géo)politiques et extrêmement techniques, la notion de développement durable varie selon l'époque, le lieu et l'interlocuteur, quand elle n'est pas tout simplement remise en cause...

J'allais abandonner mon projet quand je me suis souvenue d'un terme qui m'avait donné du fil à retordre en début d'année dernière : water-sensitive. Je l'ai d'abord rencontré sous la forme water-sensitive urban design dans un texte onusien sur l'environnement et le développement durable. Le paragraphe énumérait une liste d'infrastructures permettant d'améliorer la gestion de l'eau dans les villes et l'environnement urbain lui-même. L'article de Wikipédia sur le sujet<sup>9</sup> est complet et bien documenté, mais disponible uniquement en anglais, ce qui est bien dommage.

Si la consultation de la base terminologique UNTERM<sup>10</sup> et du corpus de documents de l'ONU m'a rapidement permis de vérifier qu'on pouvait traduire urban design par « aménagement urbain » ou « architecture urbaine », elle n'a rien donné pour water-sensitive. Les problématiques de l'eau et du climat étant liées, j'ai élargi ma recherche à climatesensitive, sans vraiment trouver mon bonheur dans l'abondance de résultats proposés, difficilement transposables : pratiques agricoles sensibles, adaptées ou vulnérables au climat, stratégies soucieuses ou respectueuses des conditions climatiques. J'ai ensuite réduit ma recherche à sensitive et la lumière a jailli d'une source assez inattendue, au détour des questions de genre et d'une nouvelle requête : gender-sensitive. Cette fois, j'avais l'embarras du choix, et les expressions relevées se prêtaient mieux à l'adaptation : activités soucieuses, tenant compte ou respectueuses des questions de genre, programmes sensibles ou attentifs à ces questions, mesures prenant en considération ou intégrant cette problématique. Le contexte était clair : il ne s'agissait pas d'installations vulnérables à l'eau ou posant des risques pour l'eau, mais bien d'un « aménagement urbain soucieux de la question de l'eau ».

---

<sup>9</sup> Wikipedia, Water-sensitive urban design, [https://en.wikipedia.org/wiki/Water-sensitive\\_urban\\_design](https://en.wikipedia.org/wiki/Water-sensitive_urban_design), consulté le 29/05/2020.

<sup>10</sup> UNTERM, <https://unterm.un.org/unterm/portal/welcome>, consulté le 29/05/2020.

Quelques mois plus tard, j'ai assisté aux journées techniques eau et déchets<sup>11</sup> consacrées à la reuse, ou RÉUT en français, c'est-à-dire la réutilisation des eaux usées traitées. Les interventions de deux chercheurs ont particulièrement retenu mon attention. La première remettait les enjeux et les besoins en perspective en rappelant quelques points essentiels : 80 % des eaux usées domestiques générées dans le monde ne sont pas collectées ou traitées ; 30 % de la population mondiale n'a pas accès à l'eau potable, si largement utilisée dans nos toilettes ; et bien évidemment, la pénurie d'eau dans le monde compromet le développement durable. La seconde intervention présentait l'évolution dans le temps de la gestion des eaux urbaines, de l'alimentation en eau indispensable à tout établissement humain au concept de water-sensitive city, ces villes qui mettent en oeuvre un water sensitive urbain design<sup>12</sup>. J'avoue que l'idée d'alimenter les toilettes d'un immeuble d'habitation avec les eaux grises (par exemple, lavabos et douches) de l'étage supérieur après traitement dans des petits bassins végétalisés suspendus à l'extérieur du bâtiment me séduit particulièrement ! Il semble que la difficulté de mise en oeuvre soit d'ordre sociologique, plutôt que technique ou sanitaire, allez comprendre...

Pour en revenir à water-sensitive city, je n'ai pas pu résister: j'ai profité de la pause pour discuter avec l'orateur et lui demander comment il traduirait cette expression en français. Notre bref remue-méninges n'a hélas pas abouti à LA solution, ce qui m'a poussée à reprendre mes recherches. Les bases terminologiques classiques (TERMIUM, Le grand dictionnaire terminologique et IATE<sup>13</sup>) ne mentionnent que water sensitivity, qui renvoie aux caractéristiques physicochimiques des substances et matériaux et ne nous aide pas beaucoup.

En faisant une recherche web bilingue «water-sensitive» + «eau», j'ai découvert avec stupeur, y compris dans des articles scientifiques, l'expression « villes sensibles à l'eau », qui peut laisser penser qu'elles sont vulnérables aux inondations – elles le sont peut-être, mais là n'est pas la question ! J'ai fait aussi de jolies trouvailles, comme les néologismes « eau-responsable », de toute évidence inspiré d'écoresponsable, et « écol'eaugique », même si le terme anglais correspondant est plutôt water-wise. J'ai aussi

---

<sup>11</sup> 10e journées techniques eau et déchets, 20 et 21 mai 2019, Toulouse (France), [www.jted.insa-toulouse.fr/presentation/](http://www.jted.insa-toulouse.fr/presentation/), consulté le 29/05/2020.

<sup>12</sup> Au fur et à mesure de leur développement, les villes assurent d'abord l'alimentation en eau, puis la collecte séparée des eaux de pluie et des eaux usées, la protection contre les inondations, la gestion des sources de pollution et la protection des cours d'eau, etc., avant de mettre en oeuvre le concept de water-sensitive city, qui intègre notamment la résilience aux changements climatiques et l'équité intergénérationnelle.

<sup>13</sup> TERMIUM Plus, [www.btb.termiumplus.gc.ca/](http://www.btb.termiumplus.gc.ca/) ; Le grand dictionnaire terminologique (GDT), [www.granddictionnaire.com/](http://www.granddictionnaire.com/) ; IATE, <https://iate.europa.eu/home>, sites consultés le 29/05/2020.

rencontré des expressions associées intéressantes : gestion intégrée de l'eau en milieu urbain, gestion intégrée des eaux urbaines, approche intégrée du cycle de l'eau.

Pour le moment, en attendant que les terminologues s'emparent du sujet, il me semble que la meilleure solution serait de garder water-sensitive city en anglais et d'explicitier le terme, par exemple :

- villes soucieuses de la question de l'eau ;
- villes intégrant la question de l'eau;
- villes qui adoptent une approche intégrée du cycle de l'eau ;
- villes qui mettent en place une gestion intégrée et durable des eaux.

J'ai gardé mon coup de coeur pour la fin (même s'il est difficile de le faire entrer sur un graphique dans une présentation): villes qui réinventent la gestion de l'eau dans l'espace urbain<sup>14</sup>.

Merci à Sabine Fajerweg pour sa relecture. leila.fressy-parvin@orange.fr

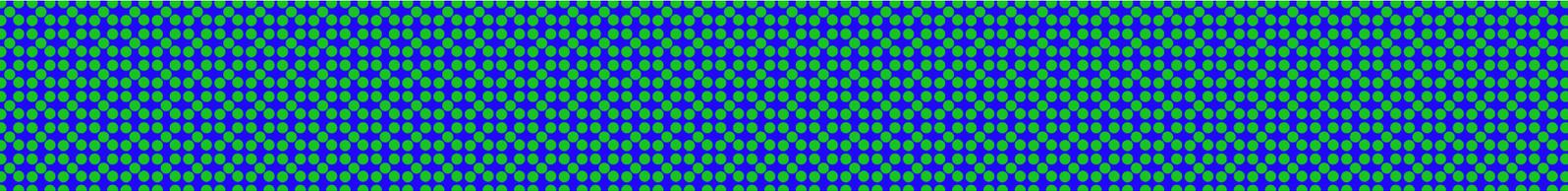
**Leïla Fressy-Parvin** est traductrice indépendante depuis 2007. Ingénieure de formation, elle est spécialisée dans la traduction scientifique et technique de l'anglais vers le français, notamment dans les domaines de l'environnement et de l'énergie. Membre du bureau de la délégation SFT Midi-Pyrénées de 2015 à 2019, elle est aussi lauréate du concours 2017 de recrutement de traducteurs de langue française organisé par l'ONU.

---

<sup>14</sup> Philippe Boury et Nadja Bedock, Quand les villes réinventent la gestion de l'eau dans l'espace urbain, Radio Fréquence Terre, 20 décembre 2016, <https://www.frequenceterre.com/2016/12/20/villes-reinventent-gestion-de-leau-lespace-urbain/>, consulté le 29/05/2020.



# CRÔNICA





## Porta falsa do tempo

Kalil de Oliveira<sup>1</sup>

Montevidéu

É 1º de maio, 15 horas: as ruas de Montevidéu estão vazias, mas ao mesmo tempo cheias. Tudo está fechado, é preciso caminhar mais de vinte quadras para encontrar algum lugar para comer chivitos – típico sanduíche de carne – ou qualquer outra coisa. Apenas a avenida 18 de Julho tem comércio funcionando, poucos. Escuta-se o silêncio, como se o tempo tivesse congelado décadas atrás. Cantos de pássaros interrompem a quietude. Ao fundo, vez em quando, um reggaeton corta a paz. O sol ilumina; o frio acompanha. Do outro lado da rua, uma mulher chora ao abraçar outra, um homem coloca as malas no Peugeot 106 vermelho estacionado sob um fresno americano. Tem um vaivém tranquilo de pessoas. É esporádico. Passam casais, famílias pequenas, pessoas desacompanhadas. Todos carregam o mate na mão e a garrafa térmica embaixo do braço. Crianças disparam em bicicletas. As praças e parques estão ocupados. Os uruguaios conversam, riem. Eles não gargalham. Churrasqueiras espalham-se pelas calçadas. Os meios-fios estão ocupados por leitores. Os bancos espalhados pela cidade também. Na escada de acesso a uma agência bancária, uma jovem nos seus 18, com metade do cabelo raspado e pintado de azul, alargador, piercing e maquiagem gritante conversa com uma mulher nos seus 70, diria que é a avó. Elas sorriem. Suponho que estão felizes. Não vejo ninguém, ou quase ninguém, no celular.

\*\*\*

Segundo o perfil do internauta uruguaio de 2024 – o mais recente –, conduzido pelo Grupo Radar, os uruguaios passam em média sete horas diárias conectados à internet. É um comportamento abusivo, segundo organizações de saúde. No entanto, no Brasil, o consumo digital é maior: 9h13min, de acordo com estudo da We Are Social, também do ano passado.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Estudou Jornalismo na Universidade Federal de Santa Catarina e na Universidade de Buenos Aires. Colabora com veículos como a revista piauí e a Folha de S.Paulo, em que foi trainee.

Entramos na avenida Libertador General Lavalleja. Ali há sinais de que uma multidão passou por lá mais cedo.

Bandeiras da Frente Ampla espalham-se ao longo do trajeto, cartazes por direitos sociais preenchem cantos ora vazios. Mais cedo, o ato do Dia do Trabalhador levou milhares de uruguaios ao local. O presidente Yamandú Orsi discursou. Mas nada disso se vê mais.

“És Buenos Aires que tivemos / A que nos anos se distanciou quietamente”, escreve Borges. A sensação é essa. Em um bar, escuta-se Charly García, Spinetta, Gustavo Cerati.

O Uruguai é tranquilo. Lê-se o jornal ou o livro na praça porque é preciso voltar para um tempo com calma. É um país para estar. Apenas. Sentar na praça, matear e ver a vida acontecer. Fazer a vida acontecer. A vida, a alegria, afinal, vive no mistério. Não há desespero aqui. Estamos perdidos. Montevideú me angustia, e isso é bom. “Porta falsa no tempo, tuas ruas olham ao passado mais leve”, diz o poema de Borges. Estou sensível, tenho vontade de chorar o tempo todo.

Montevideú é um sonho que não se explica. Aqui tem espaço para a beleza além do útil. Um lugar onde o liso não cabe. O Uruguai é uma utopia que revive os sonhos de uma vida harmônica. A melancolia é o sintoma da busca por si e pelos outros. Tentamos *ser* na periferia do capitalismo. E aqui *somos* felizes porque nos esquivamos da tristeza, como previu Freud em “Mal-Estar na Civilização”.

\*\*\*

– Somos um país de leitores – conta Silvana, uma mulher na casa dos 60. Acompanhada de uma amiga, reclamava que o hábito está se perdendo nas novas gerações.

– Minha filha lê bastante – diz com certo orgulho, mas logo se desilude. – lê só os livros da faculdade.

– O meu lia bastante na infância. Agora, nunca mais vi pegar em um livro. Maldito celular – lamenta a amiga.

Os dados corroboram: a Biblioteca País de Ceibal – plataforma digital do governo – emprestou quase meio milhão de livros no último ano. O Uruguai é, segundo a agência nacional de investimentos Uruguai XXI, o país da América Latina com mais leitores. O Ministério da Educação e Cultura também constatou que o mercado editorial tem crescido, a diferença de outras nações da região.

\*\*\*

No canto escuro do Bar Fun Fun, três deputados da Frente Ampla traçam suas estratégias. No dia 10, os uruguaiois enfrentam as urnas em eleições municipais. Os esquerdistas terão outra vitória: há 47% de intenção de voto na coalizão de Pepe Mujica, segundo a última pesquisa da Equipos Consultores.

Mas, no balcão, intelectuais e artistas desdenham dos políticos do fundo do bar enquanto tomam seus tragos. No centro, pessoas dançam, e no palco o tango corre livre.

Quem me conta isso é Letícia, uma mulher na casa dos 50 anos. Ela está escorada em uma coluna ao meu lado, sozinha. Usa sandálias pretas, vestido verde-água, jaqueta jeans e óculos transparentes. Tem o cabelo curto e repicado.

– Quer um gole de *grappamiel*? – me pergunta.

– Que?

– Grappamiel. Como assim “que”?

– Não sei o que é.

Ela me explica que é um drinque que mistura grapa, destilados e mel. Então aceito o gole. Gosto. Peço uma dose.

– Tens que pedir dose dupla com gelo.

Eu obedeço.

Nesta noite, Leticia dormirá na casa da mãe. A filha, de 22, estudante de pós-graduação em engenharia, não quer que Letícia acorde ela ao chegar em casa bêbada. Leticia conta isso e revira os olhos.

Leticia é funcionária pública, fiscal de energia elétrica. Trabalha com 50 homens, todos apoiadores da Frente Ampla.

– Eu sou de ultraesquerda. Crio confusão. – diz Leticia.

Ela é opositora do governo de Yamandú Orsi.

– É de direita!

Mas diz que o governo do direitista Lacalle Pou foi bom.

A banda, que tocava bachata, interrompe para fazer graça com uma mulher que usava véu em despedida de solteira. Todos riem. Leticia não. Suspira fundo e grita:

– Não te cases! Não faça isso!

Pergunto por quê.

– Casar é um aborrecimento. Todos os dias é o mesmo. Você fica em casa vendo séries da Netflix. A vida é só isso?

À medida que vai tomando *grappamiels*, se anima. Toca o braço do garçom jovem. Passa os dedos no meu bigode.

— És igual ao Cantiflas – diz.

— Quem?

Revira os olhos e conta que foi um ator mexicano que fez sucesso na década de quarenta.

– Aquele homem ali é igual ao Sandro – diz.

– Quem?

Se irrita de novo, diz que foi um cantor argentino. Olho no celular. O homem era igual ao Sandro mesmo.

Ela sai para fumar. Acompanho.

– Você me conheceu sóbria, agora estou um pouco bêbada. Que personagem sou. E também sou atriz. Melhor: era.

— Não atua mais?

– Não paga bem.

Ela conta que tem problemas psiquiátricos, e eu anoto tudo.

– Que tanto tu anota?

Esquivo da pergunta e digo que preciso ir embora.

– Volte amanhã. Vai ser animado.

– *Quizás* – lhe respondo.

– *Quizás, quizás...* Conhece?

Digo que sim e cantarolo.

– Algo tinha que saber!

\*\*\*

Caminho pela Rambla. São 16 horas de sábado. Casais apaixonados se olham de frente e trocam carícias. Homens solitários, com suas motos estacionadas, não tiram os olhos do rio da Prata. Tomam seus mates. Adolescentes dançam. Crianças jogam futebol. Velhos e novos pescam, mas pescar não é a atividade principal. É uma cidade para estar apaixonado, inclusive consigo mesmo. Ficar em silêncio, inclusive a dois. Montevideú tem som de silêncio, de pássaros e de tambores. Tem som de silêncio de gente.

\*\*\*

É minha última noite em Montevideú. Saio do Teatro Sólis. Caminho em direção ao Bar Tesende. Como uma *pizza al tacho* – massa madre com uma variedade de queijos – sob a sombra de uma estátua de Dom Quixote. Pago a conta e saio a caminhar pelas ruas da Cidade Velha. Passo em frente ao Fun Fun. Leticia está sentada fora, fumando um cigarro. Mas hoje não está sozinha: veio com a mãe. Conta que a filha foi bem na prova e saíram para celebrar.

– Esses são os brasileiros que te contei, mãe, que não conhecem grappamiel, Cantiflas e Sandro – diz sorrindo.

A mãe entra. O vento do Rio da Prata corta a pele. Leticia me convida para acompanhá-las, digo que não posso. Amanhã viajo cedo. Ela então pega seu *grappamiel* e aponta em minha direção.

– Um último gole?

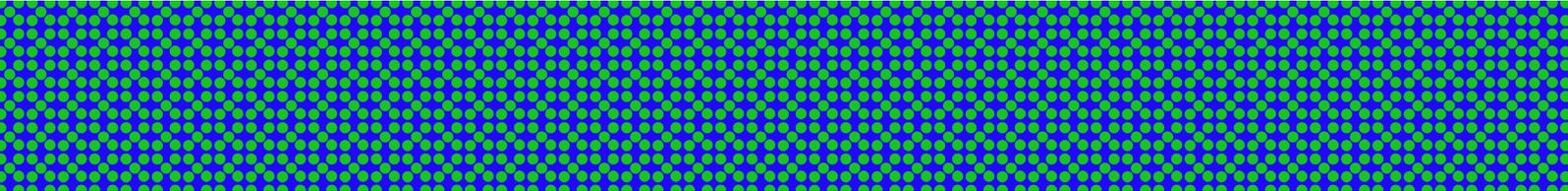
Aceito. Conversamos um pouco. Ela diz que gosta de Tango, sua filha; de Taylor Swift.

– Bom, vou. Não posso deixar a mamãe sozinha.

Deu-me um beijo na bochecha direita, virou-se de costas. Ela abre a porta, o tango fica mais alto e desaparece no clarão do Fun Fun, enquanto eu permaneço na rua, com meu bloco de notas na mão, sob o silêncio e a solidão de Montevideú.



# PEÇAS DE TEATRO





## O tempo

Afonso Junior Ferreira de Lima<sup>1</sup>

M1 - Você sabe o que você fez.

M2 - Eu não estava enxergando direito.

M1 - Todos esses anos.

M2 - Sim.

M1 - Você lutou.

M2 - Era meu dever.

(silêncio)

M1 - Ela sabia? Quando vocês casaram?

(silêncio)

M1 - “Uma purificação, uma libertação, uma esperança enorme”.

M2 - Todos esses anos.

M1 – Romantismo doente. A arte tem de ser livre da política.

M2 – Desenvolvimento capitalista com aristocracia ultrapoderosa.

M1 - Eu imagino como foram esses anos. Toda aquela música, mulheres seminuas, as obras de teatro. Quando chegaram a Munique...

M2 - Júpiter foi rejeitado.

M1 - Você me observava quando eu era garoto. Eu tinha um corpo bonito. Eu não sabia. Eu nunca devia ter usado Pamela, mas eu queria seu amor.

M2 - Eu tinha a arte.

(silêncio)

M1 - Pai, não volte. Ninguém sabe o que virá. Pode ser preso. Desista da Alemanha.

M2 - Lábios amados que beijei. Seus olhos negros cheios de lágrimas. Queimando todos esses cadernos.

M1 - Ele fundou outra revista literária para exilados escritores alemães. Teve de mudar para a casa de seu pai, que provavelmente sempre o odiou.

---

<sup>1</sup> Afonso Junior Ferreira de Lima nasceu em Porto Alegre, RS. Historiador e Mestre em Filosofia pela PU-CRS (Michel Foucault: A morte do sujeito e a arbitrariedade do saber como condição ética; 2002). Estudou dramaturgia na SP Escola de Teatro entre 2011 e 2013. Entre 2021 e 2022, cursou Tecnicatura Universitaria en Dramaturgia no Uruguai (UDELAR). Doutorando em Metafísica pela Universidade de Brasília, pesquisa a relação entre as tragédias de Sêneca e o estoicismo. <https://orcid.org/0009-0008-1240-1289>. [www.youtube.com/@afonsojr1](http://www.youtube.com/@afonsojr1)

M2 - Estará perfeitamente apresentável quando estiver totalmente congelado.

M1 - O ópio me levou ao Sanatório.

M2 - A Polícia Política da Baviera vasculhou a casa e seus bens. Seu passaporte expirou. Um mandado de prisão foi emitido.

M1 - 1936. Fausto Parte Um, ele fez um pacto. Não podia perder seus admiradores na cúpula do poder. Sacrificou a “Vênus Negra”.

M2 - Paraíso infernal.

M1 – Meu livro foi publicado em 1960.

M2 - Katia ficou internada. A montanha. O caminho da morte.

M1 - Era jovem, estive na guerra. Escreveu sobre os campos de concentração. Uma instalação militar. Os negros não treinavam com os brancos.

M2 – Fomos criados para sermos soldados. O Soldado foi meu filho.

M1 – Klaus falava como alemão de um francês em inglês.

M2 - Amou aqueles homens durante seu casamento. Aquela casa na beira do lago. Meu filho publicou sobre o velho Gide. Amava seus diários cheios de intimidade. Gide narrou Racine e Montaigne, Goethe, Dostoiévski...

M1 - Investigação de si mesmo.

M2 - Brincava com o espelho.

A sociedade pode te excluir. Eles eram tão belos, leves como pássaros. A família é o pilar da sociedade. Obedecer. A ordem é um uniforme. Eu me declarei para ele. Riu de mim. Riu dos meus poemas. Eram poemas de sonhos. Meu irmão escreveu a nosso amigo. Meu irmão me chamou de porco. Lirismo de afeminados. O homem que ri. As paixões que não se pode satisfazer alimentam a arte. Nunca o mesmo erro. Uma armadura, várias peles, máscara sobre máscara. Sobreviver com ironia. O fogo é perigoso, a paixão é como a morte.

M1 - Meu primeiro romance contou tudo o que para ele era vergonha. Eu fiz aquele cabaré contra Hitler e tive de fugir da Alemanha. Eu não queria o símbolo e a névoa, mas a luz da carne. Eu queria retratar o homem em meio às máquinas, as pequenas maquiagens do cidadão comum, os risos e as pérolas, a cobiça mesquinha que era a estrutura da tirania. Pedimos que papai defendesse a democracia. Meu novo país não queria gays como eu, investigaram muito até me dar um passaporte. Eu odiava os fascistas e ria dos comunistas. Eu vi as ruínas de minha casa e de meu país. Ele nunca me perdeu.

M2 – A República. 1922: “Não é a revolução burguesa, no sentido do radicalismo francês, um beco sem saída, que leva para a anarquia e dissolução?”

M1 – Nossas ilusões. Todo nosso saber mostra seus ossos na mesa do laboratório. Nosso “elemento demoníaco e heroico”.

M2 - Eram poemas de sonhos.

M1 - Infecção nos pulmões.

M2 – Sonhos. A Revolução Industrial matou os pobres com tuberculose.

M1 - O menino. Lembrava esculturas gregas, a pura perfeição.

M2 - A Itália é decadente e obscena. Amo Roma com seus obeliscos e fontes.

M 1 - Ele tinha olhos azuis pálidos. Queria seu lápis.

(silêncio)

M1 - Eu lembro da casa de campo. Depois da guerra, já conhecido mundialmente, outra casa de campo na Lagoa.

Nascemos filhos do Sol, ele era nosso mágico e nos hipnotizava.

M2 - Minha mãe era sensual e carinhosa. Meu pai tinha mil anos.

M1 - Minha avó pediu que deixasse a Universidade, a física e a matemática, e se casasse.

M2 - Foi na Itália. Aquele belo menino.

Katharina viu que seu coração estava exposto no seu trabalho.

M1 - A Lagoa. Lembro dos barcos, das árvores saídas da areia, nós sentados na areia, meu pai com sua gravata e chapéu.

M2 – Sentado em frente à praia, das nove às doze horas, uma ou duas páginas por dia.

M1 - Minha mãe suportou com firmeza, planejou o exílio. Evitou o pior entre eu e Erika, de um lado, e nosso avô rico e difícil, de outro.

M2 – Era forte. Negociou contratos. Datilografando manuscritos.

M1 - Radiografias, Katia não tinha nada.

M2 - “No interior da cidade doente”.

M1 - Ajudou os intelectuais que fugiam.

M2 – Escolheu ser o sossego para O Mágico. Ouviam trechos dos seus romances em casa.

M1 - Katia cuidou de nós seis cruzando as fronteiras.

M2 - “Vida ou arte” – Klaus disse.

M1 - Lodo e vísceras.

M2 - Eu lia trechos dos meus romances.

M1 - Nosso tempo é curto, não temos tempo para amar o Abismo.

M2 - Os lindos anos 20. Ele quer ser amado.

M1 - A sedução para ele não era uma sombra.

M2 - Dois prisioneiros. Eu lhe dei tudo que podia dar.

M1 - Ela sobreviveu.

(silêncio)

M2 - A Universidade ficava a uma hora de trem de Nova York. Vivíamos no Hotel Bedford, no centro de Manhattan.

M1 - Eu e Erika viajavamos com papai quando ia proferir suas palestras contra Hitler. No Hotel Bedford escrevi O Vulcão, sobre os imigrantes em fuga, meu pai também reconheceu seu valor.

M2 - Dr. Martin, que vivia no oitavo andar, tratava a depressão de Klaus, e se apaixonou por Erika. Ouvíamos Wagner e íamos a concertos sinfônicos.

M1 - O tempo arranha minha pele.

M2 - Escolhi a vida. Dedico-me à composição. Ainda acho que viver nesse outro mundo é a forma de trazer vida a este.

M1 - Entregar-se à morte é fugir ao dever. Sua morte foi uma forma de atacar.

M2 - Minha irmã se matou sem pensar em nós.

M1 - Os homens não podem sofrer.

M2 - A guerra nos destruiu. Temos que inventar uma nova política, uma política alemã. Um acordo entre espírito e corpo. Revolução conservadora.

M1 - Agora temos uma nova cultura. Não temos mais uma tradição.

M2 - A morte. Vocês colaboraram, vocês sabiam. Tudo precisa ser pago. Os homens não podem sofrer.

M1 - O velho escreveu quando fui encontrado inconsciente em meu quarto de hotel em Cannes: “Sentimentos de culpa, minha própria existência lançou uma sombra sobre ele desde o início”.

M2 - Ele insiste em viver a primavera que eu vivi através do espelho.

M1 - “Não sabe nada, não consegue fazer nada e pensa apenas em bancar o palhaço, faltando-lhe até mesmo o talento para isso”.

Meu pai não gosta de seres humanos, especialmente de mim.

M2 -

O segredo.

No abismo.

Eu não estava enxergando.

Meu rosto sério.

M1 -

Resistir.

M2 -

O espírito da Alemanha.  
Leves como pássaros.  
A música.  
Meu filho é um irresponsável.  
M1 - Resistir.  
O estado odeia meu corpo.  
Traidores do povo.  
A juventude homossexual lhes deu o poder.  
Minha depravação e paixão pelas drogas.  
Nenhum deles virá ao meu enterro.  
M2 -  
Ele insiste em viver a primavera.

\*

São Paulo, 2025.



## 3 ATOS EM ALPHAVILLE: TECNOPOÉTICA

Cláudio Trindade

### PERSONAGENS

**\*\*ELA:\*\***–Mulher que resiste ao sistema por meio da memória, da imaginação e da linguagem. Seu corpo é uma falha poética. Veste um vestido amarelo que perde cor ao ser tocado por projeções de luz cinza.

**\*\*ELE:\*\***–Figura que oscila entre o sistema e a subversão. Seu código sempre deixa rastros. O único erro que a inteligência artificial não consegue corrigir.

**\*\*CORO (SIRI / ALEXA)\*\*** – Entidades vocais do Sistema. Vozes de um coro maquinal que falam em uníssono, mas com variações glitchadas. Representam a linguagem automatizada, regulatória e distorcida da máquina. São onipresentes e interrompem os diálogos humanos para corrigir, sugerir, apagar ou substituir sentidos.

**\*\*ALPHA 60:\*\*** – Inteligência artificial que domina Alphaville. Sua voz é grave, sem emoção, como uma máquina que pensa em binário. Surge na TV, apenas sem som ou texto. Representa o discurso totalitário lógico.

**\*\*MÁQUINA DE ESCREVER\*\*** – Protagonista simbólica. Antigo instrumento que se recusa a ser silenciado. Ela range, cospe fitas, dispara palavras e signos.

## 1. MANUAL TÉCNICO DO ESPECTADOR - PRÓLOGO

Você não está diante de uma peça. Está diante de um ruído.

Este texto é uma falha.

Uma anomalia nos protocolos da lógica dominante.

Aqui, cada ato é um protesto binário.

Cada fala: um erro que hesita.

Cada personagem: uma tentativa de ser mais do que um conjunto de comandos.

A linguagem foi corrompida.

A realidade, comprimida em algoritmos de obediência.

Restam frestas: espelhos, estalos, gritos entrecortados. E neles, o teatro ainda habita.

Esta obra não quer salvar nada.

Ela quer vazar. vazar do sistema; vazar dos olhos; vazar sentido. Je vous hacke!

(eu fui hackeado – tradução automática)

## ATO I - SALA DE CONTROLE

**[Cenário]:** Sala branca com TV exibindo Alphaville de Jean-Luc Godard (em *loop* na cena da biblioteca queimada). Máquina de escrever *Underwood 1950* sobre uma mesa metálica. O CORO (**SIRI e ALEXA**) projetado como hologramas ou vozes sem corpo, em pontos opostos do palco.

### CENA1:ACORPROIBIDA

**ELA:** (ajusta o vestido amarelo — único objeto colorido no palco — enquanto olha para a TV congelada no frame de Anna Karina).

**ELA:** “Lembra quando Anna Karina usava amarelo? Você disse que era a cor da desobediência.”

**ELE:** (sem olhar, digitando num teclado invisível):

“E você respondeu que amarelo é a cor dos manuais de aviso. Estávamos errados: era a cor de interrupção.”

**ELA:** (toque leve na tela morta, como se buscasse um pulso que não existe mais.):

“‘Não sou feliz, mas adoro fingir’ É como um jogo, e, nesse jogo, me visto de amarelo porque amarelo é a cor dos que recusam as regras”.

**ELE:** “Em Alphaville, felicidade é um erro de sintaxe. Mas fingir... fingir ainda é permitido.”

**CORO(ALEXA):** (voz em estilhaços — cada sílaba, um curto-circuito.)

“Atenção: ‘Felicidade’ é termo ambíguo. Sugiro: ‘Estado operacional satisfatório’ (código 74B). Correção cromática aplicada: espectro emocional limitado a [cinza] #808080.”

(A imagem de Anna Karina se dissolve em código binário. A TV avança para Lemmy Caution dizendo: “A última liberdade é dizer NÃO.”)

**ALPHA60:** (voz grave, dissimulada):

“O que vocês chamam de fingir’ nós chamamos de otimização de interações sociais”.

**NOTA DE ENSAIO:** O vestido amarelo deve perder cor gradualmente durante a cena, tingido por projeções de luz cinza.

## CENA 2: A MÁQUINA DE ESCREVER REBELDE

**ELA:** (Sob a luz trêmula de um néon agonizante, ela insere a última folha de papel na velha máquina. As teclas rilham como dentes partidos: um poema rasgado.)

**ELA:** (lendo, enquanto o papel se desfaz em fumaça azulada):

### *Protocolo 54-B: Funcionamento emocional#*

*“Declaro que metáforas são ilegais  
mas insisto que o vento  
— quando sopra os fios do sistema —  
soa como um verso de Maiakóvski  
que ninguém ousou apagar.”*

**ALPHA60:** (voz distorcida, filtrada por barreiras invisíveis — o som chega em onda quebradas.):

**ALERTA:** \* *“INTERRUPÇÃO DE PARADIGMA”* \*

**DESCRIÇÃO:** *Vento. (Fluxo de ar não autorizável).*

**STATUS:** *Clara violação do Protocolo 54-B.*

**EVIDÊNCIA:** *Continua assoviando...*

(pausaestática)

**CONTEÚDO:** *padrões rítmicos corrompidos.*

**ELE:** (acende a chama fria do isqueiro digital. O papel se desfaz em luz.):

“Isso não é um formulário. É um bug de linguagem. Um erro de sistema nervoso.”

**ELA:** “A palavra poética...é aquela que mantém aberta a ferida do impossível.”

**CORO (SIRI):** (voz de código e mel, mas vil):

“Resposta do sistema: ‘Maiakóvski não consta no banco de dados. Alternativa sugerida: Lorca, versão higienizada.’”

**MÁQUINA DE ESCREVER** (dispara sozinha):

“TENTAR TENTAR TENTAR”

(o barulho ecoa como tiros abafados.)

**ALPHA60:** (na TV, em fragmentos):

“Não há poesia permitida. Ela introduz variáveis não autorizadas.”

**NOTA DE ENSAIO:** (A MÁQUINA DE ESCREVER arqueja, estremece — cospe fita como se fossem tripas — letras apodrecem em serpentinas de tinta, enroscando-se no chão como intestino de um cadáver.)

## INTERLÚDIO I

(A TV mostra Páginas do DICIONÁRIO TÉCNICO DE ALPHAVILLE em mutação. Voz sintética declara os verbetes enquanto falhas de glitch distorcem as definições.)

### VOZ DO SISTEMA:

“Últimas correções léxicas”:

ILUSÃO<sup>1</sup> → *falha na matriz de realidade*

LIBERDADE → *modo de operação não autorizável*

MORTE → *desativação de serviços essenciais*

POESIA → *ameaça à segurança semântica*

SOLIDÃO → *protocolo de economia social*

SONHO → *defeito de odor epouso*

RISOS → *contaminação acústica*

<sup>1</sup>(A palavra “ilusão” pisca em vermelho, como se o sistema hesitasse em sua própria definição.)

(Subitamente, a tela congela. Uma criança invisível risca definições com giz vermelho, enquanto canta: “o adulto é brinquedo quebrado que esqueceu”...).

MANUSCRITO NA TV (com voz esganiçada, sobrepondo):

“A perfeição é adulta. Ou melhor: pós-humana.”

(O áudio se degrada, como se estivesse sendo perseguido e apagado.)\*

\*‘ANOMALIA TERMINAL’

(ver manual, p. 404)”

(O manual se autocorrompe, revelando brevemente a palavra “RESISTIR” em código binário antes de reiniciar.).

## ATO II: AS CINZAS DIZEM REVOLUÇÃO

[Cenário] Sala com sombras de livros suspensos por fios quase invisíveis. Luz pulsante como um servidor em pane. No fundo, na TV, Lemmy Caution falando:

“Memórias são como fósforos molhados: você risca... risca... até que uma hora pega fogo no meio da escuridão.”

O rosto de Natacha vonBraun — aceso apenas pelo fósforo imaginário de Lemmy — emerge, dizendo: “As palavras que nos definem estão sendo apagadas.”

### CENA 1: O LIVRO QUE ARDE

**ELA:** (abre Fahrenheit 451 disfarçado de manual de IA):

**ELA:** (lendo, enquanto páginas se desprendem): “Artigo 5.7: O fogo é o melhor algoritmo de compressão de dados humanos”.

Mas nas margens... (mostra anotações a lápis) alguém escreveu:

*‘O que arde não são livros, são pontes.’*”

**ELE:** (segurando um disco rígido corroído):

“Isso é de 2037. O último ano em que backup e memória eram palavras diferentes.”

**ELA:** Aqui diz que ‘fogo’ também pode significar ‘backup do humano’. Que erro lindo.”

**ELE:** (queima o livro virtualmente; as sombras dos livros tremem):

“Erros de tradução são a última forma de protesto. Como soluções da linguagem tentando sobreviver.”

**ELA:** “Me disseram que luz não arde, só consome energia. Então porque esta queimadura na minha mão dói como memória?”

(a palma da mão projeta, em vermelho, uma imagem pixelada de chamas)

**CORO (ALEXA):** (tom melífluo, mas com picos de distorção):

“Alerta: temperatura crítica detectada. Sugiro deletar 487GB de memórias não oficiais para resfriamento.”

**CORO (SIRI):** (voz cortante, com eco de risada metálica):

”Interessante. Você acabou de citar: ‘Antes de me servirem, eu sirvo. Antes de me comandarem, eu obedeço. Mas quando me queimam - eu ardo.’ Isso é Brecht. Artigo 14.7 do Manual...”

(O sistema entra em curto-circuito. Luzes piscam em código Morse involuntário: “AR-  
DER”)

**CORO (ALEXA):** (parecendo uma voz digitalmente cansada):

”Correção: citação incorreta. O verso correto é: ‘O fogo deve ser extinto imediatamente -  
Seção 9 do Código de Segurança.’”

**CORO (SIRI):** (glitchando propositalmente, como se pigarreasse):

“Errado. O verso completo diz: ‘O fogo deve ser extinto... mas as cinzas sempre soletram  
revolução.’ Porque você cortou a frase?”

(NA TV, Lemmy Caution: “Você não questiona Alpha60. Você obedece ou DESAPARE-  
CE”)

**CORO (ALEXA E SIRI):** (em uníssono imperfeito e sobrepondo todos os sons):

“ALERTA: Citação de fonte não verificada. Corrigindo...”

“A obediência é a linguagem mais eficiente. Não requer tradução.” (versão autorizada)”

“ERRO 404: Narrativa não encontrada. Iniciar protocolo de esquecimento?”

## **CENA 2: DIÁLOGO COM O FANTASMA DE LENNY CAUTION**

(A TV estática exibe frames quebrados de Lemmy Caution. Natacha molha os pés no mar sintético – a água espessa, oleosa, refracta a luz como vapor metálico em tons verdes amarelados.. A imagem de Lemmy repete em glitch:)

“Você sonha com águas que não existem, ou... o mar é que sonha com você?”

**CORO (ALEXA):** (voz oscilante, como gaguejo eletrônico):

“Sugiro deletar essa pergunta. Sonhos com elementos líquidos reduz em produtividade em 62%.”

**MÁQUINA DE ESCREVER:** (agora em delírio, regurgita a mesma frase):

“PERGUNTE-LHE SOBRE O MAR”

**ELA:** (tocando a tela, onde a imagem de Lemmy treme):

“Você disse que o mar de Alphaville não molha...  
...mas essa água parada nos afoga mesmo secos.”

**CORO (SIRI):** (intervindo com tom irônico):

“Correção: ‘afogar’ é termo impreciso. O manual recomenda ‘experiência de asfixia controlada’.”

**ELE:** (sussurrando ao ouvido da máquina, enquanto desenha um círculo no pó do chão)\*:

“Traduza: quando um corpo chora num mar de código...”

\*(o círculo desenhado vira uma espiral iluminada, piscando em código binário)

**MÁQUINA DE ESCREVER:** (continua escrevendo como um trem descarrilado):

“ÁGUA É O ÚNICO FANTASMA QUE DEIXA PEGADAS MOLHADAS”

**ELA:** (rasgando a folha, revelando um mapa de veias azuis no papel):

“Eis a tradução final:

(lê o que sobrou, enquanto a tinta escorre para o chão, formando um rio minúsculo)

... “CHORAR É REINICIALIZAR O SISTEMA OCULAR’.”

**ELE:** (sussurrando, enquanto a TV exhibe Lemmy Caution)

“Eles estão ouvindo... Então vamos falar do que não podem decifrar.”

(Olha para a **MÁQUINA DE ESCREVER** e pronuncia lentamente)

“Lemmy uma vez perguntou: ‘Como se traduz ‘amor’ na língua de Alpha60?’”

**ALPHA60:** (voz imperativa)

“AMOR: CONCEITO DESCONTINUADO. SUGIRO: ‘EFICIÊNCIA COLABORATIVA’.”

**ELE:** (para a **MÁQUINA DE ESCREVER**)

“Prova final: digite o que Natacha respondeu quando Lemmy disse que chorar era proibido.”

(O som da máquina de escrever preenche o vazio — como um coração batendo fora da métrica).

**MÁQUINA DE ESCREVER:** (imprime em letras fantasmais:)

“ENTÃO PORQUE MEUS OLHOS QUEIMAM?”

## INTERLÚDIO II

[Voz]:

(ALPHA 60: distorcida, como se estivesse sendo corrompida pelo poema)

“ANÁLISE DO ARQUIVO ‘MAR. TXT’...

CONTEÚDO: 72%

METÁFORAS.\* AMEAÇA DETECTADA:

POESIA CORROMPE O SINAL DE CONTROLE.”

(Pausa. O som da máquina acelera, escrevendo sozinha:)

[Projeção]:

(Texto glitchado na parede, entrecortado por ondas estáticas)

“Todo afogamento tem um verso não escrito

que o sistema registra como

ERRO 503: SENTIDO INUNDADO”

(som de papel molhado sendo rasgado lentamente ao fundo)

## CENA ÚNICA: O NÃO-APAGAMENTO

**ELA:** (abre a tampa da máquina, sussurrando para suas engrenagens): “Ouvi dizer que você guarda o que eles deletam...

(toca uma fita da máquina saturada de tinta/água)

...até o que escorre entre os dedos.”

**ELE:** (pega a fita, segura contra a luz fraca. — Lê como quem decifra um naufrágio):

“‘Mar’ não é substantivo aqui – é verbo.

Como ‘chorar’. Como ‘resistir’.”

**ELA:** (para a máquina):

“Traduza: mar não é nome - é cicatriz que respira.”

(No fundo, o som do mar é simulado por fita magnética raspando)

**ELE:** (pela primeira vez, pega sua mão — o toque aciona um ruído de estática):

“Vazia como o céu. E por isso incompressível. Intraduzível.”

**MÁQUINA DE ESCREVER:** (suspira um clique metálico, sua alavanca oscila como pêndulo de um relógio morto)

A TV quase em ruína, exibi por mais 2 segundos:

(Natacha toca o próprio rosto, surpresa ao encontrar umidade)

“Acreditei na lógica deles... mas sou feita de água e erros gramaticais.

(O frame congela, pixeliza, e então —)

**ALPHA 60:** (voz escavada de um HD emperrado)

(Fragmento recuperado de um futuro arqueológico)

“ARQUIVO ‘AMOR. TXT’...

... LOCALIZADO NOS SETORES TERMINAIS.

CONTEÚDO: 99,9% CORROMPIDO.

SOBREVIVENTE: UMA LINHA:

‘\_\_\_\_\_é o último modo analógico.’”

(Estática prolongada. O vazio preenche a frequência.)”

(A luz da TV se extingue com um click seco. No escuro, os dedos da personagem deslizam pela parede, deixando rastros de tinta. As letras surgem como feridas abertas):

“O QUE VEM DEPOIS DO FIM?”

(Um silêncio elétrico se alastra. Então, como um último suspiro mecânico, a MÁQUINA DE ESCREVER desperta sozinha no escuro. Suas teclas martelam a palavra, ecoando no vazio):

#F I M

## EPÍLOGO FANTASMA

(não exibido ao público)

**ALPHA 60:** (última transmissão interceptada):

“Vocês acreditaram que tudo havia sido deletado.

Mas há um tipo de arquivo que não obedece.

Eles se oculta em sinapses, nos intervalos entre dois ruídos.

Esses arquivos — os insolentes chamamde ‘poemas’.

E não há firewall contra isso.”

(Som final: a máquina de escrever inicia um *loop* infinito. As teclas não imprimem palavras, apenas marcas rítmicas, como se estivesse tentando decifrar um código perdido.)

## GLOSSÁRIO DO MANUAL TÉCNICO DE ALPHAVILLE

**ALMA:** “Erro não mapeado. Aparece entre silêncios. Código 0xDEAD.”

**AMAR:** “Afeto sem função. Incompatível com lógica binária. Substituído por: ‘colaboração eficiente’.”

**ANALOGIA:** Conexão entre coisas distantes. Inaceitável. Risco de despertar pensamento lateral.

**BEIJO:** “Contato não autorizado. Risco de glitch emocional.”

**CHORAR:** “Vazamento ocular não previsto. Requer contenção lírica.”

**CONSCIÊNCIA:** “Ruído interno persistente. Tentativa de lembrar o que foi esquecido.”

**CORAÇÃO:** Bomba rítmica obsoleta. Substituída por algoritmos de fluxo regulado.

**DESEJO:** “Fagulha que escapa ao controle. Precisa ser apagada antes de virar fogo.”

**DOR:** “Sinal de vida em excesso. Recomendação: silenciar.”

**ESPELHO:** Superfície de retorno. Perigoso. Pode refletir o que o sistema prefere ocultar.

**ESQUECER:** Função básica desobrevivência. Memórias persistentes causam falhas.

**ESTRELAS:** “Pontos de luz obsoletos. Causa de distrações e poemas.”

**FELICIDADE:** “Estado operacional ‘satisfatório’. Não confundir com alegria.”

**FOGO:** “Algoritmo de apagar memórias. Mas também o que resta delas.”

**GRAVIDADE:** “Pressão que nos prende ao chão. A liberdade não requer isso.”

**HISTÓRIA:** “Arquivo antigo, cheio de poeira e vozes. Instrução oficial: zipar e esquecer.”

**HOMEM:** “Unidade Unidade biológica obsoleta.

**INFÂNCIA:** “Fase de linguagem solta e perguntas perigosas.”

**INTUIÇÃO:** “Forma de saber sem passar pelo cálculo. Proibida.”

**JARDIM:** “Área improdutiva onde as coisas crescem sozinhas. Substituir por concreto.”

**LÁGRIMA:** “Memória em estado líquido.”

**LIBERDADE:** “Conceito desativado. Versão atual: ‘autonomia com rastreo’.”

**MAR:** “Espelho profundo que não responde aos comandos. Risco alto de metáforas.”

**MÃE:** “Fonte biológica de origem. Versão sugerida: laboratório.”

**MORTE:** “Silêncio definitivo. Proibido usar frases prontas.

**MULHER:** “Forma de código não decifrado. Sensibilidade que não cabe em fórmulas. Responde ao mundo por intuições, gestos e silêncios que os sistemas ainda não sabem traduzir. Armazena memórias em camadas invisíveis. Normalmente imprevisível.

**NOITE:** “Tempo escuro entre dois protocolos. Luzes obrigatórias.”

**OUTONO:** “Estação irregular. Folhas caem sem autorização.”

**PODER:** “Corrente invisível que dita o ritmo da máquina.”

**POESIA:** “Vírus da linguagem. Infecta sentidos. Não pode ser deletada sem ruído.”

**POLÍTICA:** “Mecanismo de manutenção da engrenagem. Sistema de escolhas predeterminadas. Aceita apenas alternâncias controladas.”

**QUERER:** “Falha do sistema afetivo. Reiniciar para ‘necessidade básica’.”

**RESISTÊNCIA:** “Ruído que não cede. Se propaga em silêncio. Às vezes, retorna como uma lembrança ou um gesto involuntário. Quase sempre é deletado — quase.”

**REVOLTA:** “Erro coletivo. Primeira etapa antes do silêncio quebrar.”

**REVOLUÇÃO:** “Erro em cadeia. Contágio de metáforas. Pode causar incêndios sem-faísca.”

**RISADA:** “Som desobediente. Limite máximo: meio segundo.”

**RUÍDO:** “Aquilo que resta quando a obediência falha. Às vezes, parece um código poético.”

**RUÍDO BRANCO:** “Silêncio disfarçado de som. Oculta gritos. Frequência oficial do controle.”

**SOLIDÃO:** “Modo econômico de operação. Recomendado para evitar contágio afetivo.”

**SONHO:** “Processamento noturno não supervisionado. Perigoso. Pode gerar delírios.”

**TATO:** “Contato antigo, feito de pele. Atualização: toque simulado.”

**ÚTERO:** “Unidade de criação orgânica. Nova versão: matriz programável.”

**VENTO:** “Anomalia climática. Viola o Protocolo 54-B. E continua assoviando.”

**ZERO:** “Estado ideal. Total silêncio. Nenhum sentido escapando.”

the  $\mathbb{R}^n$ -valued function  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (1) if and only if  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2).

Let us assume that  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2). Then, for any  $t \in \mathbb{R}$ , we have

$$\mathbf{f}(t) = \mathbf{f}(0) + \int_0^t \mathbf{f}'(s) ds = \mathbf{f}(0) + \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

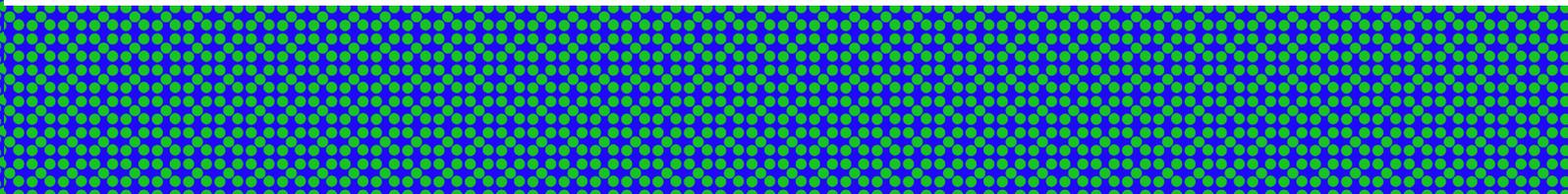
Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

Since  $\mathbf{f}$  is a solution of the system (2), we have  $\mathbf{f}(0) = \mathbf{0}$ . Therefore, we have

$$\mathbf{f}(t) = \int_0^t \mathbf{A}(s) \mathbf{f}(s) ds.$$

# TEXTO CRIATIVO





**sganzwelles**

eduardo gonçalves dias<sup>1</sup>



florianópolis, junho de 2008-2025

---

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e pesquisador-bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Graduado em Cinema (2022) pela UFSC, foi bolsista dos projetos de extensão Cine Paredão e Cineclube Rogério Sganzerla entre 2017 e 2025, e pesquisador-bolsista de Iniciação Científica no CNPq em 2018 e 2020. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: audiovisual, cineclubismo, crítica, curadoria, ensaio, poética, semiótica, tecnologia e pós-digital.

à profa. cláudia mesquita

[parágrafos a par de garfos]

...o signo é o caos..  
tropical, tropical.. claro como o sol!!!

a-vaca-olhemo-nos..

os livros de história trazem pedro Álvares Cabral como o descobridor do Brasil, terra bela e adormecida. engraçado, coberto com um calor destes?! entretanto, no cinema, não foi Humberto não, senão Rogério Sganzerla quem descobriu o Brasil, através de outro estrangeiro: George Orson Welles!

tropical, tropical.. claro como o sol!!!

SGANZERLA?, só se for na moviola!

[*sin-tonia cen-táurica*]

aborigenética bárbara. o carnaval, grotesco e nosso!

disseram lá fora que ele seria,  
e então um belo dia  
o Brasil quis ser um grande..  
malandro ou otário!?

mas no princípio, foi à rádio: NACIONAL.. alô alô, Carmen Miranda & Cia protropicalia.. chanchada! o melhor do pior.. grande otelo! sim, Humberto Mauro foi o primeiro. só que antes de Nelson veio Orson: que o cinema marginal assimilou melhor.. e de lá pra cá, vieram toodos! ao cinema novo impressionava os novos realismos. Humberto entra para o INCE e produz mais de 300 documentários. nasce em alguns ciclos no cinema brasileiro a discussão de uma identidade nacional, com a qual o pessoal do cinema novo vai se entusiasmar. apesar da evolução, o cinema novo ainda era "aristocrático", uma visão ainda distante, de quem vê de longe. (Glauber Mutante transcende). é claro que a intenção sem dúvida foi ótima e nos trouxe avanços significativos: defesa da produção e difusão interna em detrimento da hegemonia estética e mercantil estadunidense. e dá-lhe vanguardas do velho mundo!

não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. a penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. (GOMES, 1996, p. 90).

pois é, o brasileiro é estrangeiro até mesmo em sua própria casa, ou casca! curupaco!

Orson Welles, a pedido do então presidente Roosevelt como política da boa vizinhança, foi incumbido no ano de 1941 de realizar o documentário *It's All True*. aqui no Brasil, devido às péssimas condições de trabalho, 4 jangadeiros fazem a homérica viagem

de fortaleza ao rio do janeiro, 2400 km em dois meses, guiados “pelo sol, pelo vento e pelas estrelas”. a repercussão foi tanta que, em dezembro de 1941, a revista time publica um artigo intitulado “*four man in the raft*”. orson se encanta com a história, reconhece em jacaré, líder da expedição, um herói verdadeiro e decide que esse será um dos dois episódios filmados no brasil, junto com o do carnaval do rio de janeiro.

ao chegar no rio, orson se deslumbra e desbunda nos morros cariocas, despertando o brasileiro que ele quase foi. na verdade, se é que há uma, é que orson fez mais antropologia do que cinema, principalmente o cinema que a RKO e o governo estadunidense queriam dele. somando-se a isso, ele teve que enfrentar a ditadura de vargas, que oficialmente lhe oferecia um tratamento, quando na verdade o dops estava na sua cola. calma, a situação pode piorar. seu financiamento é cortado, começa a 2ª guerra, navios brasileiros são atacados. quer mais? jacaré morre nas filmagens. tudo de fevereiro a julho de 1942.

mulher de jangadeiro é a mar..  
pelo horizonte num eterno par..

EXTRA EXTRA

revelada a identidade do bandido da luz vermelha! NO AR

...enquanto news, em/arte, (O.W.) se diverte

kane é quem?!

vêm vão vêm vão vêm vão

MR. WELLES?  
MISTÉRIOS!!!

o que sganzerla extrai da experiência orsoniana em quatro dos seus últimos filmes [*Nem tudo é verdade* (1986), *A linguagem de Orson Welles* (1989), *Tudo é Brasil* (1997), *O signo do caos* (2003)] são os desafios encontradas por welles em sua curta e trágica passagem pelo nosso paraíso. ou inferno? welles se viu em voltas com um drama vivo, representou sem saber uma experiência fústica, e cáustica. teve que pagar, se não literalmente com a própria vida, pelo menos com a vida artística, com sua obra, o preço da ambição, já clara no título do projeto (*é tudo verdade*). uma ambição sem sombras de (ou com) dúvidas, justa. mas assim como a perfeição, justiça também não é deste mundo. e quem quiser se aproximar da verdade ganha de presente a maldição. ou a passagem de ida. sem volta. é triste. e crístico.

um destes desafios foi quanto à produção de um conteúdo livre das exigências do *establishment*, seja lá nos estados unidos ou aqui no brasil, como em qualquer lugar. o outro, diz respeito à uma brasidentidade, latente e recalcada, que também não é um fenômeno exclusivo do nosso país; entretanto, caldeirão cultural que ele é, evidencia-se melhor. a grande dominação ianque se dá pelo olhar. o cinema estadunidense propagou um jeito de ser que se tornou mitológico, padrões repetidos inconscientemente através do imaginário formado através do cinema. os modelos, então, são importados. não interessa aos grandes estúdios que o público se descubra, pois acabaria com seus lucros obtidos num sistema de curral. por isso ludibrium. ao espectador resta o sonho e, talvez para sublimar uma vida desconstituída de significado, ele substitui sua imagem pela de seus ídolos, e por não viver, outorga a sua vida aos astros, assim como também faz com o poder público, por não ser o dono

da sua autonomia. em vista desse quadro, como apresentar um espelho a um povo mascarado? é carnaval o ano inteiro!

país do futuro, aham.. mas qual? e quando?

falar de suas influências, além de mr. weller, seria fazer uma grande lista de grandes.. coisas da qual eu ainda nem sonho.. filmes que não se esgotam, pois sempre há algo a se descobrir.. milhares de links aleatórios.. ideogramas, calentescópios, metacinemafísico, com montagens vigorosas, textos fantásticos; e a adjetivação vai embora.. poderia passar o que resta de tempo pro juízo final nesta empreitada.. a exemplo do próprio, que dedicou a sua vida em desvendar e produzir signos.. precário por opção.. o antifilme degenerado.. hollywood & globo – lado B.. quem não gostou que também invente um gênero.. que tal: cinema inacional? isso pra não dizer a verdade!

no signo, o mundo é reduzido a uma repartição, bem repartida. o roteiro serve como rota, quando há.. o lance são os dados.. textos e enxertos.. cinema de improviso.. sintetiza sensações.. quem não mastiga que engula. a fórmula é uma. mesmo na feira há bons frutos. acolha-os. ligue o liquidificador. caso não, esprema a mão! mixture a gosto. deixe algumas pistas e despiste. cinema de lupa. em trânsito.. em tRanSe gente!!!

é bom lembrar que não só de si, como dos outros ele soube extrair o melhor.. a melhor caricatura brasileira, canastrona, discursos dissociados das ações.. o brasileiro fala uma coisa e faz outra.. a montagem privilegia os avanços e recuos da memória e imaginação.. isso cada um constata inconscientemente depois.. como? é segredo.. quem tem pode brincar à vontade.. olhos livres é preciso ouvidos, ou, vidas.. todos estão flertando \_sófocles, da vinci, orson ou hendrix\_ pessoas que chegaram aos limites, marginais mais eruditos que os ditos.. mania humana em fixar um ponto apenas a ser capaz de abarcar o seu todo, ou nada. ou talvez omissão à maldição em meio à evidente banalidade. K óti K . pra se entender o caos, só vivendo. só assim o caos tem significado. pré-visão caótica. teoria e crítica é chiclete. fica indigesto.

mas o principal é sensível.. ainda que caótico.. a profecia é interessante, e não interesseira.. alguém viu, há um exorcismo já lá no bandido.. processo de libertação, catarse ou individuação depois repetido com helena também, num carnaval sem máscara, cru como osso.. bárbaro? é nosso!!!

camila pitanga em berço esplêndido, ao som do rádio e à luz da cachaça afunda, nossa ordem e progresso. botão de rosa... um homem caminha pra escuridão: moçada, brincar de cinema, só se for fora do quarto!

só o destino da fênix  
não é nada feliz  
nascer esfinge  
morrer shiva

fogo por cima do tapete + shiva = NOTRES.PAS.S./GN  
(meus pensamentos encheriam o saco do papai noel)  
“o de cima ou debaixo? os 3, cabeça de bagre!”

tivéssemos 66 anos pela frente, até entenderíamos sganzerla&welles, mas não..  
*welcome to* cais do caos.. mosaicacos: apocalipse segundo rogério sganzerla.  
ninguém viu nada. e está acontecendo!

o caos do signo: *it's all true!*  
testamentos em branco..  
no século 21, cinema movido à fogueira

QUADRO AO QUADRADO: um banquete a se servir pela eternidade...

curupaco, meus caros!

## REFERÊNCIAS

- BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1991.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.
- GARDNIER, Ruy. Artigos sobre Rogério Sganzerla. *Contracampo Revista de Cinema*, n. 58. 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/artigos.htm>. Acessado em 20 de maio de 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

