

Q O R P U S

ISSN 2237-0617

VOLUME 13

NÚMERO 2

AGOSTO 2023



PGET/UFSC

QORPUS

VOLUME 13 NÚMERO 2

AGO 2023

ISSN 2237-0617

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

Editora-chefe

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

Editores-associados

Aurora Bernardini (USP)

Sérgio Medeiros (UFSC)

Editores-adjuntos

Ane Girondi (UFSC)

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

Conselho editorial

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)

Álvaro Silveira Faleiros (USP)

Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)

Andréia Guerini (UFSC)

Angelica Micoanski Thomazine (UFMS)

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)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC/UFC)

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)

Walter Carlos Costa (UFSC/UFC)

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

QORPUS

VOLUME 13 NÚMERO 2

AGO 2023

ISSN 2237-0617

SUMÁRIO

Editorial

Apresentação 11

Aurora Bernardini

Dirce Waltrick do Amarante

Sérgio Medeiros

Artigos

Análise crítica da tradução do conto: “Finette Cendron”, do francês do Século XVII ao português brasileiro, de Madame D’Aulnoy traduzido por Fabrício Leal Cogo..... 15

Ana Carolina de Freitas

Giulia Henriques Gomes Motta

Gloria E. Riveros Fuentes Strapasson

Mwewa Lumbwe

Translating Poetry in Motion 29

Kelly Lincoln

Ensaio

Laban e Virgínia Woolf: uma breve leitura do balé *Woolf Works* (2015) a partir da Coreologia. 47

João Vitor Nilo Thomé

Quando Elas Esperam e O Último Godot: quem nos salvará? 51

João Vitor Nilo Thomé

Resenhas

FERNANDES, José Guilherme dos Santos; TORRES, Marie Helene Catherine (org.). *Estudos da tradução e pesquisa em contexto amazônico*. Belém: Paka-Tatu, 2021. 164 p. 55

Ana Carolina de Freitas

Traduções

“O bosque de Maria”, um conto de Vassili Jukóvski 67

Tradução de Yuri Martins de Oliveira

Andarilho de mundos dissonantes de Xasthur111

Tradução de Alison Silveira Morais

Entrevistas

Entrevista com Eric de Almeida Dijkstra - Podcast121

Guilherme Lohn

Bruna Marques

Textos Criativos

SUMA LÚCIDA - 14 Poemas.....125

Adriano Wintter

Bagatela135

Laís Calderan

O pai137

Matheus Yoshino Russo

Excluído.....139

Laura Bernardelli

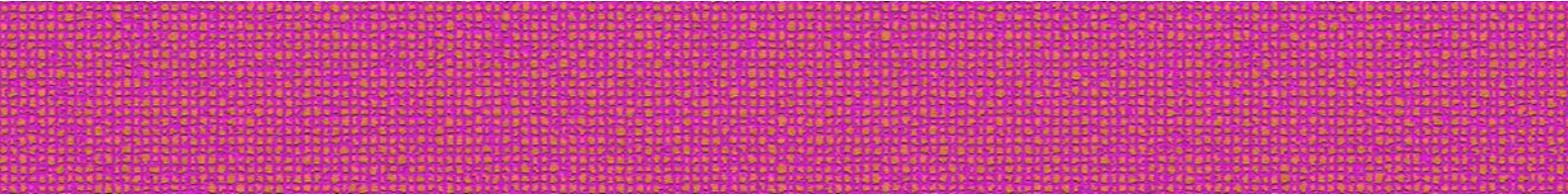
O Ruivo141

Matheus Yoshino Russo

Sr. Ninguém..... 145

Wander SS

EDITORIAL



Editorial

A dança é o grande destaque deste novo número da revista “Qorpus”: Kelly Lincoln recorre ao conceito de tradução para falar do corpo que dança, que é visto por ela como um “pedaço de papel no qual o poema é escrito”; e João Vitor Nilo Thomé traduz para o leitor os movimentos do balé *Wolf Works* a partir da teoria de Rudolf Laban. Na seção de “Entrevistas”, Guilherme Lohn e Bruna Marques conversam com o cofundador do Grupo Abayomi, Eric de Almeida Dijkstra.

A tradução é sempre discutida na revista e, nesta edição, o leitor lerá uma resenha assinada por Ana Carolina de Freitas do livro *Estudos da tradução e pesquisa em contexto amazônico*, organizado por José Guilherme dos Santos Fernandes e Marie Helene Catherine Torres. Lerá também a análise crítica da tradução da obra da Madame D’Aulnoy para o português, a análise é feita por um coletivo de pesquisadoras do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina; e a tradução de um conto do russo Vassíli Jukóvski para a nossa língua, por Yuri Martins de Oliveira. Completa essa seção uma adaptação em versos, assinada por Alison Silveira Morais, da música e do videoclipe “Walker of dissonant worlds”, da banda estadunidense Xasthur.

Na seção “Textos criativos”, o destaque são pequenas peças teatrais baseadas em textos literários, todas escritas por alunos do Curso de Artes Cênicas e de Arquitetura da Universidade Federal de Santa Catarina. O leitor poderá ler ainda poemas de autoria de Adriano Wintter.

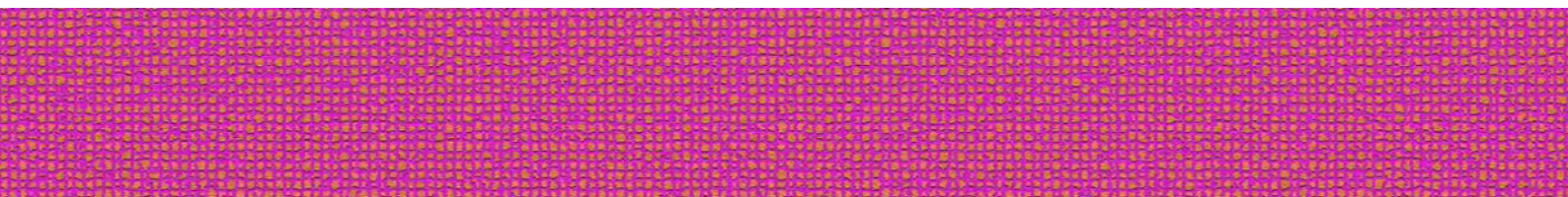
Boa leitura!

Aurora Bernardini (Universidade de São Paulo)

Dirce Waltrick do Amarante (Universidade Federal de Santa Catarina)

Sérgio Medeiros (Universidade Federal de Santa Catarina)

ARTIGOS



Análise crítica da tradução do conto: “Finette Cendron”, do francês do Século XVII ao português brasileiro, de madame D’Aulnoy traduzido por Fabrício Leal Cogo

Ana Carolina de Freitas¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Giulia Henriques Gomes Motta²

Universidade Federal de Santa Catarina

Gloria E. Riveros Fuentes Strapasson³

Universidade Federal de Santa Catarina

Instituto Federal Catarinense

Mwewa Lumbwe⁴

Université de Kamina

Resumo: A atividade tradutória, certamente, envolve suas complexidades e disjuntivas, principalmente quando envolve o texto literário. Diante de tamanha tarefa, fazer uma crítica de tradução requer uma aproximação e compreensão do projeto de tradução, com o intuito de evitar cair em julgamentos precipitados e sem fundamentos. Em um exercício de análise e avaliação da prática tradutória, este artigo propõe observar aspectos destacados da tradução de Fabrício Leal Cogo do conto de fadas do século XVII, “Finette Cendron”. De autoria de Madame D’Aulnoy, uma obra de importância inestimável para a literatura francesa e sua tradução se propõe a aproximar realidades literárias em tempos tão distintos e espaços tão distantes.

Palavras-chave: Crítica. Tradução. Contos de fadas.

Critical analysis of Madame D’Aulnoy’s “Finette Cendron” translation from 17th Century French to Brazilian Portuguese by Fabrício Leal Cogo

Abstract: Translating is certainly a complex activity as it is, but when it comes to literary texts, it’s even more complex due to the particularities involved in this sort of task. Criticizing a translation requires a good approach and the understanding of the translation project in order to avoid groundless misjudgments. Through an analysis and evaluation of the translation practice, this article proposes an observation of some aspects in the translation of *Finette Cendron* made by Fabrício Leal Cogo. *Finette Cendron* is a fairy tale written by Madame d’Aulnoy in the 17th century. This work is

¹ Doutoranda em Estudos da Tradução PGET/UFSC, anacarolzen9@gmail.com.

² Mestranda em Estudos da Tradução PGET/UFSC e bolsista CAPES, giuliahgmotta@gmail.com.

³ Doutoranda em Estudos da Tradução PGET/UFSC e docente do Instituto Federal Catarinense- IFC, campus Videira, gloriastrapasson@gmail.com; gloria.strapasson@ifc.edu.br.

⁴ Profa. Dra. Mwewa Lumbwe UNIKAM, República Democrática do Congo, mwewster@gmail.com.

inestimably important to French literature and Fabricio Leal Cogo's translation intends to bring two literary realities closer even though they belong to such different times and distant places.

Keywords: Critics. Translation. Fairytales.

**‘O lugar da tradução seria, assim, “a discrepância entre o dito e o dito”’
(Haroldo de Campos, 2006)**

O lugar que ocupa o tradutor, enquanto mediador de culturas, representa um constante desafio diante os percalços da sua atividade. O que traduzir? Que deveria considerar o projeto de tradução? Traduzir conforme o autor ou o leitor? ou ambos? Qual decisão é a melhor? Respeitar a letra ou seus efeitos? São os inevitáveis questionamentos que inquietam este sujeito mediador e que, em muitas ocasiões, na verdadeira intenção de apresentar para a cultura de chegada uma obra de valor literário inestimável, vê-se entre a cruz e a espada, dado que a decisão tradutória em certas situações, e isto é um fato para a tradução enquanto processo, pode representar um risco ao sistema de sentidos da obra.

O conto “Finette Cendron”, da autoria de Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, Baronesa d’Aulnoy, mais conhecida por Madame D’Aulnoy, forma parte de um conjunto de contos de desfrute da sociedade aristocrática da França do século XVII. No Brasil, a obra desta autora começa a ascender o interesse dos estudos literários e, em especial, dos estudos da tradução, muito embora, ainda seja do desconhecimento do grande público brasileiro. Como fruto desse interesse, atualmente, encontram-se em circulação pela editora Amazon, a tradução de 18 contos, organizados em oito volumes, sendo o volume de nº1, com dois contos, publicados pela francesa Edilivre, em 2019.

Os empreendimentos de tradução de Madame D’Aulnoy nascem, prioritariamente, das pesquisas desenvolvidas nas academias dedicadas aos estudos da tradução. Nesta breve análise, desejamos apresentar uma análise crítico da tradução “Finette Cendron” de autoria de Fabricio Leal Cogo, doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, e um dos tradutores que formaram parte do projeto acadêmico “Antologia de Contos de fada franceses de autoria feminina do século XVII”. A iniciativa foi liderada pela professora UFSC, Marie-Hélène Catherine Torres que ao lado de Aída Carla da Cunha e André Luís Leite de Menezes a organiza e a publica em 2019, pelo Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras, DLLE da UFSC. Um aspecto importante a ser mencionado é que o projeto contemplou a tradução unicamente do corpus do conto e não da “moralité” que se expressa sob texto poético, provavelmente, pelas suas particularidades estruturais de métrica, versificação e ritmo que problematizam ainda mais sua tradução.

Empreender uma tradução supõe, certamente, seus riscos, ou seja, acertos e desacertos. Analisar as decisões tradutórias, os encaminhamentos dados pelo tradutor e criar uma aproximação ao projeto de tradução se traduzem, valia a redundância, em espaços de muito aprendizado. Para além de apontar as decisões e avaliá-las como acertadas ou não, o texto traduzido oferece uma oportunidade de observação que vem para contribuir com a formação de novos tradutores literários, na arte, igualmente, criativa do fazer literário.

Em vista da importância de observarmos a tradução literária igualmente como processo de criação, nas próximas linhas, delinearemos uma sucinta análise da tradução do francês do século XVII ao português brasileiro contemporâneo de “Finette Cendron” de Madame D’Aulnoy. Considerando que estamos tratando da tradução de um texto de partida que se remonta há quatro séculos, na França, fica evidente que esse distanciamento temporário coloca à mostra as diferenças, não tão só da ambientação dos espaços, mas também dos hábitos, costumes e sistema de crenças que regiam a sociedade aristocrática da época. As características da linguagem e seus ordenamentos sintáticos que, para quem traduz, sempre envolvem decisões difíceis e que são determinantes para que uma tradução faça florescer no leitor o interesse por uma época tão distante. Desde a perspectiva do gênero literário, sua classificação pode criar, diante dos conceitos atuais, um verdadeiro estranhamento, considerando que na época de sua criação tratava-se de um conto de fadas oferecido exclusivamente ao público adulto.

Como mencionado anteriormente, aproximar-se do projeto de tradução delineado, neste caso, por Fabricio Leal Cogo, é de grande importância para a compreensão dos elementos escolhidos presentes no texto traduzido, suas intenções em relação aos sentidos que o tradutor deseja veicular, assim como, os aspectos estéticos que deseja colocar em evidência. Para tal, consideramos que a voz do tradutor é de enorme importância, uma vez que aquilo que se observa na tradução é uma resposta aos propósitos delineados por ele. Dessa forma, julgamos indispensável criar um espaço de diálogo com o tradutor com a finalidade de evitar o julgamento ou a má interpretação das decisões tradutórias, garantindo, a quem analisa, uma compreensão mais ampla do processo tradutório. Com a finalidade de garantir uma análise crítica embasada, apoiar-nos-emos em alguns nomes destacados dos estudos da tradução como Haroldo de Campos, Mauricio Mendonça Cardoso, Paulo Henriques Brito e Antoine Berman.

Certamente, não pretendemos sugerir e nem apontar para soluções que, hipoteticamente, poderiam ser mais adequadas para esta tradução, mas sim expressar de maneira honesta o difícil caminho que é traduzir uma obra de tanta relevância literária quanto são as obras de Madame D’Aulnoy. Compreendemos que o tradutor cumpre um papel impor-

tantíssimo ao se propor como intercessor entre duas culturas e coloca ao alcance do leitor da cultura de chegada a possibilidade de aproximar-se e participar de outros universos literários tão ricos quanto o universo literário da sua cultura.

Sobre a crítica de tradução

No livro *Metalinguagem & outras metas: canais de teoria e crítica literária*, publicado em 2006 pela editora perspectiva, Haroldo de Campos discute a nova estética de Max Bense, destacando a crítica e obra de invenção para explicar que a crítica de Ezra Pound poderia ser denominada pragmática, no sentido de que é uma crítica altamente pedagógica, de serventia imediata para o criador, uma crítica de poeta para poetas (CAMPOS, 1992, p.17). Assim para Campos, é preciso que a crítica:

[...] não apenas especule e analise - e longe de nós o intuito de minimizar a importância das pesquisas puramente teóricas metodológicas nesse setor - mas que, e principalmente, escolha, *funcione*. (CAMPOS, 2006, p. 18)

Definir uma crítica de tradução não resulta em uma tarefa simples uma vez que somos obrigados a refletir cuidadosamente sobre os passos dados pelo tradutor, isso requer que o parecer do olhar externo não seja atravessado pelo apreço precipitado das decisões tradutórias. Para Mauricio Mendonça Cardozo em “Tradução & os sentidos da crítica”, publicada em 2015, pela Editora UNESP, construir uma crítica de tradução é:

[...] pensar em suas possibilidades e seus limites, sua legitimidade e seus abusos, seus modos, seu campo de ação e suas zonas de sombra. É repensá-la; e, para tanto, cabe revisitá-la, ainda que de modo incidental, alguns dos diversos sentidos que a ideia de crítica pode assumir nos dias atuais (p.233).

Por isso, repensamos e revisamos várias vezes os textos de partida e de chegada, para entendermos alguns dos diversos sentidos que a ideia de nossa crítica poderia assumir atualmente, sem nos esquecermos de que pensar os sentidos da crítica é pensar seus significados. É preciso fazê-lo tendo em conta que não se trata de um termo inequívoco. Entendemos que a crítica, como efetivamente Cardozo afirma, envolve vários sentidos. Em alguns deles, parecem-nos mais evidentes em certos contextos, mas não se deixam circunscrever de modo tão nítido e nem explícito (p.234). O estudioso ao tratar de definir

quem realiza uma crítica de tradução e o que representa essa crítica, Cardozo, apoiando-se em Paulo Henriques Britto (2012, p.42) cita:

O teórico da tradução não é alguém que se debruça sobre um objeto ou processo que se encontra na natureza, e sim um investigador de uma práxis social específica voltada para um determinado fim: a produção de textos que possam substituir outros textos. Ora, o estudo de uma atividade voltada para um objetivo prático não pode deixar de investigar se e como os objetivos dessa atividade são atingidos. (CARDOZO, 2015, P. 248)

Por sua vez, Antoine Berman na obra “Pour une critique des traductions: John Donne” publicada pela editora Gallimard em 1994, comenta que a expressão “Crítica de tradução” arrisca introduzir um erro, no sentido que ela parece significar somente uma avaliação negativa de uma tradução, porém, não deve ser esquecido que, como os dois lados de uma moeda, também é necessário apontar o lado positivo que realce a importância da tradução.

Para Berman, a crítica é essencialmente positiva, seja a que se observa na área de produção de línguas, na crítica de arte em geral; seja em outras áreas do fazer criativo humano. Ele acrescenta que não só a crítica é positiva, mas, esta positividade é importante, entendendo que uma crítica puramente negativa não é uma crítica verdadeira. (1994, p.38).

A partir dessas posições teóricas, a metodologia aplicada para a análise crítica da tradução de “Finette Cendron” de Leal Cogo procurou observar as decisões tradutórias a partir do projeto tradutório traçado por ele, para isso, entrevistar o tradutor se tornava indispensável. Conforme o tradutor, entre os propósitos do projeto se encontram a preservação da ambientação da época, em termos de linguagem e sintaxe, pensando na França no século XVII. Um segundo aspecto, igualmente relevante, trata sobre o gênero literário contos de fada aos moldes da época de sua criação, cujas características não se assemelham às características do gênero na atualidade, isso tanto em termos de conteúdo quanto ao público que recebe essas narrativas. De igual forma, a linguagem também representa uma preocupação, já que se pensa na recepção, com os termos e expressões que possam comprometer, ao longo da leitura da narrativa, a sua compreensão e, da mesma maneira, a construção das representações mentais por parte do leitor.

Se de um lado, o projeto e a voz do tradutor se desenham como fundamentais para a análise crítica da tradução de Leal Cogo, da mesma forma, a leitura do texto de chegada e da tradução são tarefas fundamentais para o entendimento do processo tradutório que vão desde a especificidade de alguns aspectos como os linguísticos à uma perspectiva mais ampla na construção dos sentidos definidos por questões de ordem cultural.

Resumo do conto de fadas “Finette Cendron”, de Madame D’Aulnoy, traduzido por Fabrício Leal Cogo

O conto “Finette Cendron” descreve a história de um rei e de uma rainha que por terem perdido seus bens, resolveram abandonar suas três filhas. Porém, uma das meninas, Finette, que ouviu os pais planejando o abandono, resolveu fugir e pedir abrigo para a sua madrinha, com quem sempre se aconselhava. Um dia, apesar de muitas tentativas, ela não conseguiu fugir, por isso ela e suas irmãs tiveram que seguir caminho sozinhas. No percurso, chegaram até um castelo habitado por um casal de ogros, onde foram aprisionadas. Finette e suas irmãs, ao tentarem fugir do cativeiro, involuntariamente, mataram seus sequestradores, vendo-se finalmente livres. Sem um lugar para morar, resolvem ficar com o castelo. Infelizmente, a relação de Finette com suas irmãs não era nada cordial, pois era desprezada por elas. Nunca frequentava os bailes do reino, pois suas irmãs a impediam de ir. Certo dia, Finette encontrou uma chave que abria um misterioso baú, ao abri-lo, encontrou tudo que uma jovem almejava: lindos vestidos e joias que a enfeitavam. Graças a essa descoberta, conseguiu frequentar os vários bailes que se organizavam no reino, porém, havia um empecilho, não podia ser reconhecida nem pelas suas irmãs e nem por ninguém. Dessa forma, criou um nome como disfarce, Cendron. Certa vez, Cendron foi convidada a um baile no castelo. Ao toque da meia-noite, a bela jovem foge, deixando para trás uma bela sapatilha. O jovem príncipe, encantado com a beleza de Cendron e sem saber do seu paradeiro, adoece. Os pais do príncipe Chéri, tristes com o estado do filho, chamaram todas as jovens do reino que estavam presentes no baile para ir até o castelo e experimentarem a graciosa sapatilha. As irmãs de Cendron, interessadas no príncipe, foram apressadamente para a prova. Cendron, sem pensar muito, assim que suas irmãs saíram, cavalga rapidamente até o castelo. Na frente do príncipe, a bela jovem calça a sapatilha, e seu pé entra perfeitamente. Para felicidade do jovem príncipe, o encontro com a bela dama misteriosa se realiza, e finalmente, o príncipe Chéri e Finette se unem em casamento. A jovem de bons sentimentos, compadece-se das suas irmãs e as perdoa por todos os maus tratos que recebeu delas. A respeito da família, apesar do abandono, igualmente é perdoada, retornando ao castelo e recuperando todos os bens perdidos.

A tradução de Finette Cendron, de Madame D’Aulnoy por Fabricio Leal Cogo.

De acordo com a entrevista que realizamos com Leal Cogo, na “Antologia de Contos de fada franceses de autoria feminina do século XVII”, os tradutores do projeto

antológico tiveram a liberdade de tomar as próprias decisões e elaborar seu próprio projeto tradutório.

Quando consultado sobre os motivos da tradução de “Finette Cendron”, o tradutor afirma que a partir da pesquisa da obra e da autora, constatou que o conto ainda não tinha tradução para o português do Brasil, portanto, a tradução significaria uma apresentação para o público brasileiro tanto de Madame D’Aulnoy, a autora, quanto do gênero que ela criou na França. Dessa maneira, o projeto visou uma proposta tradutória mais apegada ao texto de partida, como uma maneira de preservar, de alguma forma, as representações culturais da época em que se criou a obra.

Ao iniciarmos a análise crítica da tradução de “Finette Cendron”, da autoria tradutória de Fabricio Leal Cogo e, logo após, a entrevista com o tradutor e a leitura dos textos de partida e sua respectiva tradução, interessou-nos conhecer e compreender o gênero contos de fada na época de D’Aulnoy. A relevância em observar as características do gênero literário radica na apresentação da narrativa aos leitores brasileiros, ou seja, como conto de fadas ou, simplesmente, como conto. Por outra parte, apresentar a narrativa como contos de fadas demanda, indiscutivelmente, um esclarecimento a respeito do gênero na França no século XVII, em outras palavras, significa apresentar uma outra modalidade desse gênero literário, de alguma maneira, destituindo o conceito atual dessas narrativas com viés moralista por uma narrativa nos moldes que foi criada.

Ao falarmos de contos de fadas, também pensamos no gênero literário infantil associado a narrativas fantasiosas onde ganham vida gigantes, fadas e personagens personificados (animais, objetos e plantas) e, geralmente, apresentam um mundo de encantamentos. Em Madame d’Aulnoy, os contos de fadas se opõem às características conhecidas pelo leitor contemporâneo e nos apresenta um gênero com propósitos diferentes.

De um lado, a escrita de Madame D’Aulnoy é para ser lida e ouvida nos salões literários da época, portanto, é um texto dirigido ao público exclusivamente adulto. De outro, em termos macroestruturais, dois aspectos podem ser identificados, primeiro, a linguagem percorre contextos formais e informais de acordo com as relações de poder que se estabelecem entre os personagens, perceptíveis principalmente nos usos de estruturas pronominais específicas, como ‘tu’ e ‘vous’, ‘você’ e ‘vós’, respectivamente. Em segundo, os discursos diretos, espaço onde os personagens ganham voz, estão acoplados ao corpus do texto, aspecto que demandou do tradutor uma decisão importante quanto à identificação e ao espaço que essas falas ocuparão no texto traduzido.

No contexto da tradução, outros aspectos ganham igual importância e que, de uma forma ou de outra, determinam o contexto espaço-temporal da obra, o jogo de sentidos e

as ações e representações dos personagens da narrativa. A nossa breve análise crítica recai sobre três aspectos: i) a manutenção dos nomes; ii) as expressões idiomáticas presentes no enredo, principalmente, contidas nas falas dos personagens, e; iii) o tom dramático do comportamento dos personagens da obra.

A manutenção dos nomes na tradução

Para Leal Cogo, na sua concepção de tradução, manter vínculos com o texto fonte é de grande relevância, para tal, a manutenção dos nomes originais do texto alcançaria dois objetivos: i) a identidade de origem, ou seja, o leitor teria certeza da origem francesa do conto e; ii) informações estéticas seriam mantidas, pois os nomes não fazem referências a nomes comuns, mas a nomes que destacam as características dos personagens, como por exemplo, a personagem Fine-Oreille que tem esse nome por ter ouvidos muito aguçados. Essas relações identitárias também recairão sobre o título do conto, que apresentam a aglomeração de Fine-Oreille por Finette e Cendron enquanto autodenominação da personagem principal na parte final do conto. Nos excertos seguintes (nº 1 e nº 2), é possível observar como a manutenção dos nomes próprios ganham presença e identificamos o ambiente francês da narração.

Excerto 1: “Finette Cendron”

Francês	Português
Página 3: Pendant qu'ils complotaient cette affaire, la princesse Finette, qui était la plus petite des filles, écoutait par le trou de la serrure, et, quand elle eut découvert le dessein de son papa e de sa maman, elle s'en alla tant qu'elle put à une grande grotte, fort éloignée de chez eux, où demeurait la fée Merluce , qui était sa marraine.	Página 110: Enquanto concluía o assunto, a princesa Finette – que era a menor das filhas – escutava pelo buraco de fechadura, e quando descobriu a intenção de seu pai e de sua mãe partiu o mais rápido que pôde em direção a uma grande caverna longe de casa, onde morava a fada Merluce , que era sua madrinha.

Excerto 2: “Finette Cendron”

Francês	Português
<p>Página 5:</p> <p>Aussitôt elle se leva, prit ses gros souliers, une jupe courte, une camisole blanche et un bâton;</p> <p>elle fit venir l’aînée de ses filles, qui s’appelait Fleur d’Amour; la seconde Belle-de-Nuit, et la troisième Fine-Oreille: c’est pourquoi on la nommait ordinairement Finette.</p>	<p>Página 112:</p> <p>Ela se levantou imediatamente, pegou seus sapatos grandes, uma anágua curta, uma combinação branca e uma bengala. Convocou a mais velha de suas filhas que se chamava Fleur d’Amour, a segunda que se chamava Belle-de-Nuit e a terceira que se chamava Fine-Oreille: por isso que a chamavam ordinariamente de Finette.</p>

Sobre as expressões idiomáticas em Finette Cendron

As expressões idiomáticas, sem dúvida, sempre representam uma tarefa árdua, uma vez que nem sempre encontramos correspondentes na língua de chegada. Nesse aspecto, a criatividade do tradutor conta muito, pois as expressões dão sentido que dificilmente podem ser ditos por palavras ou termos correntes. Recuperar ou tentar manter esses sentidos é o que torna a expressão idiomática um belo desafio.

Quando falamos de contos, geralmente, iniciamos com uma das expressões mais características desse gênero literário, “Era uma vez...”, que nos remonta a relatos de um passado muito distante e ainda fantasioso. Leal Cogo nos surpreende com “Havia uma vez...”, de alguma maneira dando uma intenção de existência de algo, de alguma história no passado. É incomum, encontrarmos contos ou fábulas que iniciem dessa maneira, mas conforme o tradutor, na entrevista concedida, tratar-se-ia de uma inovação pois quebra uma certa tradição linguística que nos introduz à narrativa. De igual maneira, o ‘haver’ em sentido de tempo, transporta-nos a esse passado identicamente à expressão tradicional. Segundo Leal Cogo o estranhamento é proposital, conforme mostra o excerto de nº 3, e tem total consciência dele, assim como, da forma como desloca o leitor para fora de uma tradição narrativa.

Excerto 3: “Finette Cendron”

Francês	Português
Página 2: Il était une fois un roi et une reine qui avaient mal fait leurs affaires.	Página 110: Havia uma vez um rei e uma rainha que tinham cuidado mal de seus negócios.

Apesar da intenção tradutória em manter vínculo com o texto de partida e suas características, Leal Cogo é surpreendido por expressões que, se traduzidas literalmente, não somente causariam estranhamento ao leitor, mas comprometeriam a compreensão do conto, entendendo que haveria uma evidente fuga dos sentidos mobilizados por essas expressões. Por esse motivo, o tradutor trouxe alternativas idiomáticas mais modernizadas que, por um lado, conseguem manter um certo sentido da expressão do texto de partida, mas ao mesmo tempo, colocaria à disposição do leitor uma realidade idiomática mais próxima, permitindo-lhe transitar pelo texto traduzido sem comprometer o desenrolar da narrativa, como se demonstra nas expressões destacadas dos excertos de nº4 e nº5.

Excerto 4: “Finette Cendron”

Francês	Português
Página 10: - Taisez-vous, petite babouine, répliqua Fleur d’Amour, nous trouverons bien le chemin quand nous voudrons, vous faites ici ma commère l’empressé mal à propos.	Página 116: - Cala-te pequena Balbuína, respondeu Fleur d’Amour – Encontraremos o caminho assim que quisermos, estás fazendo uma tempestade em copo d’água.

Excerto 5: “Finette Cendron”

Francês	Português
Página 13: Elle pleura et se plaignit de la trahison qu’elles lui avaient faite, et elles d’en rire et de se moquer.	Página 118: Ela chorava e reclamava da traição que elas lhe haviam feito enquanto elas riam e tiravam sarro de sua cara

O sentido dramático na narrativa de Finette Cendron

Neste conto, percebem-se os comportamentos e as emoções dos personagens em tons dramáticos e em que Leal Cogo consegue expressar assertivamente, criando imagens claras de cenas em que os sentimentos do momento são importantes para o desenrolar dos eventos a seguir. É compreensível que o tradutor, com sua experiência com peças de teatro, não deixaria de lado aspectos tão relevantes para a construção da narrativa de Madame D’Aulnoy. Essa preservação teatral da narrativa se expressa na tradução em elementos que, de fato, buscam essa dramaticidade.

Excerto 6: “Finette Cendron”

Francês	Português
Página 28: À ces mots, elles se jetèrent à genoux devant elle , pleurant de joie.	Página 126: Com essas palavras, as princesas se atiravam de joelhos diante dela chorando de alegria

No excerto de nº 8, o termo “atirar-se” cumpre com essa missão no sentido de deixar cair o corpo ao chão sobre os joelhos, pela emoção que nesse instante acomete as princesas, sem se referir a qualquer ferimento como produto desse ato. Provavelmente, se a escolha fosse simplesmente pelo verbo “cair” ou “lançar-se”, optando pela literalidade do termo do francês “jeter”, o fato dramático se desvaneceria.

Considerações finais

Quando pensamos em contos de fadas, naturalmente, remetemo-nos a narrativas que ilustram mundos de fantasia, de encantamento e finais felizes. O conto “Finette Cendron”, de Madame D’Aulnoy, surpreende-nos em um sentido oposto quando percebemos, no seu enredo, um universo que retrata as relações de poder presentes nas esferas da realeza e da aristocracia da sociedade francesa do século XVII, cujos comportamentos morais se alinham a ações de muita indiferença à condição humana e optam por atos de muita crueldade.

A estética textual de D’Aulnoy se constrói mediante uma linguagem preciosista, de ricas descrições que permitem o despertar do imaginário dos leitores, cativando-os até o fim do texto. Longe de atender o público infantil, Madame D’Aulnoy desejava deleitar

o público que frequentava os salões literários da sua época e, ao mesmo tempo, trazer reflexões a respeito das condutas da sociedade do momento.

Sem dúvida, a tradução “Finette Cendron” impõe seus desafios, visto que se enfrenta ao distanciamento temporário, às características do gênero literário da época, aos aspectos da linguagem e da sintaxe, assim como, às características e papéis desempenhados pelos personagens da narrativa. Para compreender os percursos do processo tradutório, a voz do tradutor precisa, na nossa concepção, ser ouvida. A análise crítica da tradução só pode ser justa na medida em que se compreendem as dificuldades que o tradutor enfrenta, uma tarefa a sós e cheia de conflitos.

O projeto tradutório de Leal Cogo pretendeu encontrar pontos de aproximação com o universo narrativo de Madame D’Aulnoy, uma tarefa nada simples se observarmos que se trata de uma narrativa dirigida a um outro leitor, de um outro tempo. Em parte, esse universo é traduzido através das escolhas pronominais, os tempos verbais e na manutenção dos nomes dos personagens da narrativa.

Leal Cogo, preocupado com a recepção, suas decisões tradutórias se mantiveram flexíveis e abertas às várias estratégias de tradução, com o único objetivo de transportar o leitor de nosso tempo para um outro tempo, convidando-o, de igual maneira, a participar e a vivenciar a proposta estética de Madame D’Aulnoy, mesmo se abrindo para as literaturas e para o uso de expressões modernizadas.

Mesmo sem a intenção de cair em conceitos que romantizem a atividade do traduzir, é indiscutível e inestimável a sua contribuição ao mundo literário. Quantas obras desconheceríamos se não fosse pela tradução? O tradutor merece o reconhecimento de sua iniciativa e seu esforço em dar à luz obras preciosas que nos contam e nos fazem reviver tempos pretéritos, aprender com os erros e com os defeitos humanos e a compreendermos a humanidade na sua historicidade. Entender a tradução como o transferir de um lugar a outro é um desmerecimento de uma atividade que generosamente veio para reunir culturas, transcender o tempo e difundir conhecimentos.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions : John Donne**. Éditions Gallimard, Mesnil-sur-l’Estrée, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: canais de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARDOZO, MM. Tradução & os sentidos da crítica. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. **Tradução &: perspectivas teóricas e práticas** [online]. São

Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 233-262. ISBN 978-85-68334-61-4. Available from SciELO Books .

CNPQ. **Fabício Leal Cogo**. 2021. Disponível em: Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/0097456535919205>. Acesso em: 16 out. 2021.

LIBRE, Wikisource La Bibliothèque. **Finette cendron**. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Finette_cendron. Acesso em: 16 out. 2021.

TORRES, Marie Hélène Catherine *et al* (org.). **Antologia de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XXI**. 2019. Tradução de Brenda Bressan Thomé, Paula do Nascimento Marques, Jaqueline Sindorski Bigaton, Janny Fioravante, Marília Mezzomo Rodrigues, Ana Carolina de Freitas, Fabício Leal Cogo, Marie-Hélène Catherine Torres, André Luiz Leite de Menezes, Aída Carla da Cunha.. Disponível em: https://mnemosineantologiasdotcom.files.wordpress.com/2019/08/antologia_contos_xvii.pdf. Acesso em: 16 out. 2021.

Translating Poetry in Motion

Kelly Lincoln

Smith College, Northampton

Abstract: This text aims to explore the possibility of dance translation as a practice. It will go into the research of how and why one might consider translating dance, the unique challenges of translating dance, how translation affects the work, and the necessity of such translations. This text will examine dance translation by comparing it to the translation of poetry and visual art. It will explore the use of metaphors in dance translation, and discuss the distinction between adaptation and translation in regards to dance. The paper will also consider what makes a good translator, and it will consider relevant translation theories for dance.

Keywords: Dance. Translation. Art. Metaphors.

Traduzindo a poesia em movimento

Resumo: Este texto tem como objetivo explorar a possibilidade da tradução de dança como uma prática. Ele abordará a pesquisa de como e por que alguém pode considerar a tradução de dança, os desafios exclusivos da tradução de dança, como a tradução afeta o trabalho e a necessidade de tais traduções. Este texto examinará a tradução de dança comparando-a com a tradução de poesia e arte visual. Ele explorará o uso de metáforas na tradução da dança e discutirá a distinção entre adaptação e tradução em relação à dança. O artigo também analisará o que faz um bom tradutor e considerará as teorias de tradução relevantes para a dança.

Palavras-chave: Dança. Tradução. Arte. Metáforas.

While the translation of other art forms such as poetry is robust, frustratingly, dance translation is a relatively unexplored discipline. The lack of research and translation into and out of dance is a waste of accumulated human learning. In this paper, I want to dive into the ideas of how and why dance can and should be translated into verbal and written text, and what the translation process does to the work.

Translating dance is hard but NOT impossible

To many it seems like translating an artistic work is impossible. Translator and critic Paulo Rónai wrote on the idea of translating the impossible: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (RÓNAI, 1956, p.17). “Isn’t the goal of all art something impossible? The poet expresses (or wants to express) the inexpressible, the painter reproduces the irreproducible, the statuary fixes the unfixable. It is not surprising, then, that the translator strives to translate the untranslatable” (RÓNAI, 1956,

p. 17). But attempting the impossible is what artists do, and what they expose through the process of doing it is art. The striving for an impossible task is what makes art beautiful. Yet, how to translate artists' works seems almost as hard as the original effort to create the underlying work.

When I explain that I am interested in translating dance, people I talk to tend to resist the idea. They say that dance cannot be translated. It is too abstract, too much of an "art", more movement than meaning, that there is no one-to-one obvious translation for each step. Most frequently, people assert that one cannot verbally translate incorporated bodily feeling or that it has too many confusing meanings to be properly translated. Dancers themselves often undercut the validity and value of dance translation. Many assert that dance is just about moving the body and that there is not further story to it. For instance, Merce Cunningham said: "When I dance, it means: this is what I am doing" (SMITH, 2003, p. 35). In a similar vein, when asked what one of her dances meant Isadora Duncan replied, "If I could tell you that, I wouldn't have to dance it" (SMITH, 2003, p. 35). But all of these pushbacks are misunderstandings of translation, and of dance. Indeed, the arrogant rejection of the possibility that one's works can be translated may be because not every artist is good at translating their work into a different medium than what they have mastered. That is why translators and critics have work to do. Pioneers in dance translation recognize the challenges of communicating works of dance but also the rewards: "[...]the process of moving from the embodied, sensorial and imaginal ways of knowing in our creative processes to verbal language was difficult, but important, as we wanted to be able to communicate specific meanings we discovered" (MANDERS; CHILTON, 2013, p. 3). And they reject the impossibility of dance translation: "If we accept meaning's ambiguity, multiplicity, and indeterminacy equally in writing as in dancing, then we can believe in the capacity of text to poetically encrypt dance and, further, in dance's embodiment of a poetic language of its own" (MEGLIN; BROOKS, 2016, p. 7). The question then is how to do it.

It is difficult even for experts to move from the creation of an embodied experience to the translation of it into verbal or written language. How do we move past this mental block between describing movement and describing movement's meaning? How do we explain the difference between a rose that is red and a Red Red Rose¹ in dance? People often say that the corporeal experience is incommunicable. Pain scales at the doctors will attest to how difficult it is to accurately describe bodily sensation with

¹ "A Red, Red Rose" is a 1794 poem by Robert Burns.

words. However, "...the incommunicable is not absolute or fixed. This is because the lived experience offers no finalities of meaning. Each language used to communicate it creates its own incommunicable gap just as each gap indicates a kind of language bridge"(AKINLEYE, 2012, p. 110). Practicing this translation helps us learn how to navigate the gap. "Language itself, through its ongoing citationality and otherness, will always create a break, or as Derrida describes it, a "dehiscence," or "cleft," in the subject's intended meaning" (BERMANN, 2014, p. 289). There is a gap between the moment of embodiment and the describing that embodiment. Dance is closer to that moment and expression of embodiment than written or verbal language, and so has an easier time expressing that with which written and verbal language struggle. But skills and tools are needed to make that translation.

Dance translation tools borrowed from poetic translation

The tools dance translation pioneers are using include translation tools long employed for poetry, which is not surprising given both art forms are often conceptually challenging. "Long before [...] more or less contemporary dancers, Plutarch, in the first century C.E., called dance 'mute poetry'" (BROOKS; MEGLIN, 2015, p. 128). Plutarch is not the only one to connect poetry and dance. In the Encyclopedia of the Sciences of Learning, anthropologist and scholar Judith Lynne Hanna wrote: "[...] dance more often resembles poetry, with its multiple, symbolic, and elusive meanings, than prose" (HANNA, 2012, p. 906). Dance and poetry are both artistic forms of expression that can have multilayered meanings. The Merriam-Webster dictionary defines poetry as: "Literary work in which special intensity is given to the expression of feelings and ideas by the use of distinctive style and rhythm" (DEFINITION..., p.1). The Encyclopedia Britannica defines dance as: "the movement of the body in a rhythmic way, usually to music and within a given space, for the purpose of expressing an idea or emotion, releasing energy, or simply taking delight in the movement itself" (MACKRELL, 1999, p. 1). There is clearly a connection between the definitions of poetry and dance, especially in regards to the expression of feelings and ideas through rhythm and artistic choices.

The translation of ideas and emotions in rhythmic art is possible but requires an understanding of artistic and musical intentions. This is no different than what is required of poetry translators. For example, poet and translator Haroldo De Campos describes the literary critic and poetic translator Ezra Pound:

He does not translate words [...] he must even deviate from the words, if they obscure or slip, or if his own language is lacking [...] If it is true that he does not translate words, he remains as a translator faithful to the poetic sequence of images of the original, to its rhythms or the effect produced by its rhythms, and to its tone” (DE CAMPOS, 2011, p. 37)².

This is the type of translation that dance requires. Not someone who is looking at every step and equating it to a single word, but, instead, someone who is looking at the overall artistic function of the piece and translating that. It is easy to get lost in the weeds, if one does not question what one is translating in the moment and why. Are you translating the word “rose” or are you translating all of its different metaphoric meanings? Because if it is the second it is poetry and (it could be dance).

Characteristics of a good translator

So what makes a good artistic translator? Pound talks about the ideal collaboration for translating a poem--how receptive to each other translator and poet need to be. He talks of the meeting between the poet and translator:

[...] where the two contributions, that of the linguist and that of the artist, complete each other and integrate themselves into a work of translation that is competent as such and valid as art. In a product that only ceases to be faithful to the textual meaning in order to be inventive, and that it be inventive to the very extent that it deliberately transcends fidelity to meaning in order to gain a greater loyalty to the spirit of the translated original, to the aesthetic sign itself seen as a total, undivided entity, in its material reality (in its physical support, which must often take the lead in the translator’s concerns) and in its conceptual charge (DE CAMPOS, 2011, p. 46).³

In order to translate poetry, the translator must also be a writer and poet in their own right, drawing from the inspiration and coming out with a translation that hopefully

² My translation for “[Ele não traduz palavras [...] ele precisa mesmo desviar-se das palavras, se elas obscurecem ou escorregam, ou se o seu próprio idioma lhe falta [...] Se é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom]”.

³ My translation for “[...]onde os dois aportes, o do linguista e o do artista, se completem e se integrem num labor de tradução competente como tal e válido como arte. Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventiva, e que seja inventiva na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual]”.

moves the reader's soul in a way that the original did. Dancers do this as they take choreographers' movements into their bodies and perform. Critics must do it as they absorb dancers' movements into themselves and describe the artistic and semiotic qualities to the public.

Clearly, having the experience of being a dancer or choreographer will assist in the dance translation process:

Mirror neurons in the brain are active in someone carrying out a particular dance movement as well as in someone else who watches the same movement. Greater bilateral activations occur when expert dancers viewed movements that they had been trained to perform compared to other movements (HANNA, 2012, p. 908).

Whether trying to capture a dance for performance, review or just enjoyment, someone who dances will clearly have an easier time translating as an audience member and likely get more from watching a performance.

However, I firmly believe those who do not dance still feel something when they attend a dance work. I want all people to revel in the bodily sensations a dance work brings to them or at the least to find some relief in being able to kinesthetically empathize with the dancers. Everybody has a body. I know that everybody can move and movement is dance, just like everybody can make art -- whether or not it is museum worthy does not mean one cannot express oneself artistically. If you can see or hear or move, then you can be an audience member and experience dance. What can be gained by witnessing dance is the same thing that can be gained from reading poetry. What can be gained by writing poetry can be gained by dancing. I want more people to see dance. I want more people to find meaning in dance. I want people to talk about the dances that they see with their friends. I want them to re-find meaning in the performance when they think of it again. Unfortunately, the conceptual challenges of modern dance can be off-putting and impede these goals.

Contemporary dance can be semantically frustrating

Modern art often pushes people to reimagine what art IS. In a lecture by scholar and translator Cynthia Costa, she brought up this quote by Arnold Houser: "Uma obra de arte é um desafio[...]". Art should be challenging, and we should seek out art that challenges us, moves us in unexplainable ways that we continue to interpret. Yet contemporary art, poetry and dance can overwhelm because they are so full of meaning and so elusive

to immediate understanding. Although dance can take a narrative story and tell it, like modern art or poetry it can also simply take the moving body of an emotion and have that be the entire piece. Sometimes the rhythm or the form is the point, is the meaning, is the story. This makes modern dance's and modern art's significance hard to capture in words.

This can lead to frustration from the reader or audience to the point where they do not want to engage with modern dance forms anymore declaring the whole genre pointless.

It is perhaps striking that in the case of dance (and, most especially, contemporary dance) an audience will feel a particular obligation to consciously and determinedly enact this last stage — to 'understand' the dance. In some cases, audiences will feel excluded from dance as an art form because they feel they do not understand or 'get' the dance (SMITH, 2003, p. 36).

This is exactly why I am interested in furthering dance translation as a discipline. I find that dance, especially contemporary dance, can have people feeling lost when they first encounter it, balking at both how much meaning and how little meaning everything has. If it is too literal in its meaning it is miming and not "dance"; if it is too abstract it is just people wiggling around and is a stupid waste of time. People want to know exactly what art *means* and when they do not immediately, they give up and write it off as indulgent nonsense. But understanding a work takes reflection and effort which does not fit the current fast-paced, "Google it and know now", type of life. Sinking into full kinesthetic awareness can take time. If one has ever attempted to meditate this is clear -- entrance into only kinesthetic consciousness is difficult in a world full of distractions trying to pull us out of our bodies. Understanding dance instantly as an audience member is almost impossible. It takes time, it takes practice: practice at opening one's mind, practice at feeling it with one's body, practice at being vulnerable to art, practice at living in the discomfort of not knowing and still finding artistic value.

Forms of dance translation

Robust accessible dance translations would likely help foster greater understanding and acceptance of challenging dance pieces. But there are other less demanding writing options. Simply writing about the personal impact of a dance piece has inherent value. Academics in this new discipline recognize that the process of translating dance into words invigorates both the dance work and the writing: "The reciprocity between dancing and

writing engages a double motion and involves a synergy, even symbiosis, that animates not only the body but also words, ideas and ambient” (KING, 2004, p. xi). Challenging a choreographer or dancer to write down what the piece means can improve the performance for them and the audience. “When I wrote a story in response to a dance, I found it was at once translation and analysis” (MANDERS; CHILTON, 2013, p. 6). Critical reviews and video recordings are also important. Dance professor Christina Thurner wrote of the critiques of Pina Bausch’s Tanztheater Wuppertal: “The reviews also bear witness to the fact that criticism as a text genre does not merely depict the Tanztheater Wuppertal in its appraisal of it; rather, [they act] as a translation of dance into language” (THURNER, 2018, p. 6). People find out about dance and want to go and see it and understand it in the world through the reviews and the videos, both of which are translations.

As translations of dance into language, reviews also move within time while discursively performing their implicit or explicit assertions and assumptions: They record, analyze, and judge. In doing so, they not only react to the perceived, but also act upon and influence perception in the form of discourse (THURNER, 2018, p. 5).

Reviews are also historic records, which can be traced through time, allowing for knowledge to be easily kept. Without the review descriptions and few videos of Isadora Duncan’s dancers, an important part of dance history would have been lost.⁴

Another related translation type is being able to write down what happened during the original piece so that it can be performed again in the same way or can be built upon. “When choreographing classical ballet repertoire, most companies use notations. Neoclassical companies and some modern companies also work with notators and choreologists, who record the pieces in writing” (KLEIN, 2018, p. 402). But that is classical ballet;

[...] modern and contemporary choreographies have no literary text as a baseline to be translated into a theatrical language or context. Moreover, the difficulty in passing on contemporary choreography and dance is that – unlike classical ballet or modern dance – they are not based on a specific dance technique. And unlike in classical ballet, most of the choreographies are rarely notated in ways that allow for reconstruction (KLEIN, 2018, p. 394).

⁴ Unfortunately we have no visual record of Duncan herself but at least the videos of her dancers are a translation of this modern dance icon’s intentions.

This is why it is so important to practice modern dance translation and continue to attempt such translation. If not, all of this accumulated artistry is lost to time.

Why dance translation requires something different

While capturing the meaning of dance can be analogized to translating poetry, dance translation does require some different skills because of dance's physical and spatial components. While poetry also plays in space around itself, running lines together or cutting them off, it does not have the same three-dimensional translation challenges of dance. Hanna describes:

The process of dance-making engages some of the same components in the brain for conceptualization, creativity, and memory as does verbal poetry or prose, but obviously not the same procedural knowledge. Dance is also linked to the right hemisphere that involves elementary perceptual tasks, nonverbal processing of spatial information, music, and emotional reactivity (HANNA, 2012, p. 907).

Dance is the combination of many different arts which exist in different temporal and physical spaces, which means the amount of information not typically found in other arts that could be translated out of dance is enormous: the proprioceptive experience, the mental talk, the emotional feelings, the spatial awareness outside of the body in relation to the space, the dance's relation to sound (especially music which creates its own timing and emotions).

People also have told me that dance is too difficult to translate because it is ephemeral, unlike written texts. I would offer that it is even more important to translate dance because of its ephemerality. Dance requires translation even more because it is changing and fleeting with every different performance. Therefore, it is even more critical that choreographers, dancers, and audience members practice translating it. Dance lives in a body; I as the dancer am the piece of paper onto which the poem is written. And yet as the ink dries on the paper I must translate it again because the ink fades, as a person's memory is not infallible. I am a brittle fragile piece of paper, the pieces will eventually crumble away and if I do not translate it outside of myself the dance and I will not stand the ravages of time. If this art, if these ideas and emotions in the order and context in which they are placed, are to live on then the dance must be translated, from one dancer to another, from a dancer to paper, from a dancer to video and then back again, from dance out of dance and back into dance many, many times.

Dance remembers and reinvigorates history

For most cultures, dance is a form of remembrance and reinvigoration of history. For example, traditional Indian dance like Bharatanatyam (South India classical dance), alongside musicians and singers, retells different stories from Hindu scripture and keeps them alive because they are translated into multiple medias. They are written, they are danced, they are sung, they are acted, they are sculpted and then they are danced again and again. Each translation keeps the story alive, and reinvigorates and re-highlights certain aspects that inevitably get lost in translation. How better to physically feel what a character in a story was feeling than by embodying it?

[...] Bharatanatyam involves translation in another important way. The content of the dance expresses one of nine different bhavas or 'moods' — love, jealousy, anger, fear, pride, devotion, disgust, surprise, humility. The bhava is what the dance and the dancer express; correspondingly, the audience should experience the rasa or 'taste' of the dance, such that when the dancer performs in srīngara bhava (the mood of love), the audience should feel srīngara rasa (the feeling or 'taste' of love). Bhava translates into rasa; the presentation of the performer translates into the experience of the audience (SMITH, 2003, p. 35).

Through embodying the tale the dancer then gives the audience member the chance to embody it and experience it physically and temporally and spatially in a way that other methods cannot.

The importance of metaphor in translation

So, in addition to familiarity with dance, what else is required for an effective dance translator? Research shows that effective translation of dance and poetry invariably requires use of metaphors, in which one easily understandable thing stands in for another more difficult to understand thing. A metaphor is defined as a:

figure of speech that implies comparison between two unlike entities, as distinguished from simile, an explicit comparison signaled by the words *like* or *as*. The distinction is not simple. A metaphor makes a qualitative leap from a reasonable, perhaps prosaic, comparison to an identification or fusion of two objects, the intention being to create one new entity that partakes of the characteristics of both (THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 1998, p. 1).

Metaphor is incredibly pervasive in everyday discourse. “By some estimates, English speakers produce one unique metaphor for every 25 words that they utter” (THIBODEAU; BORODITSKY, 2011, p. 10). Metaphors are used frequently in poetry (dare I say that most poetry is generally mostly metaphors?) -- they are one of the classic poetic devices. Metaphor comes from ancient Greek for “to transfer.” I like the poetic resonance between metaphor and translation. Metaphor feels connected to the fundamental concept of translation – transferring meaning and making the hard to understand understandable through equating two unlike things.

But, really, why do metaphors matter besides the frequency with which they show up? Because of “the importance of linguistic framing in reasoning, and the importance of narrative structure in instantiating meaning” (THIBODEAU; BORODITSKY, 2011, p. 1). Metaphors have an outsized reach on our conceptualization of the topic and most of their effects are subconscious. This source talks about how metaphor affects how people think crime should be handled:

The studies presented in this paper demonstrate that even minimal (one-word) metaphors can significantly shift people’s representations and reasoning about important real-world domains. These findings suggest that people don’t have a single integrated representation of complex issues like crime, but rather rely on a patchwork of (sometimes disconnected or inconsistent) representations and can (without realizing it) dynamically shift between them when cued in context (THIBODEAU; BORODITSKY, 2011, p. 10).

Despite being frequently used and sometimes hastily thought out, metaphors have a vast impact on how we understand the stories we are told about complex, theoretical, or difficult to parse topics.

Why do metaphors matter for dance translation? It is obvious to any dancer --because one of the most common ways of verbalizing dance is through the use of metaphors (along with simile and onomatopoeia). Go to any dance class and you will find that the teacher most often uses a metaphor to describe how to move. E.g., “Your arm is a whip”. I have found this to be true not just in English speaking classes, but in my Brazilian dance classes as well. For example, in a Zouk class in Brazil the teacher described a movement as “wifi communication” (when communicating over long space through body and eyes) and in a Klaus Vienna contemporary class the teacher asked us to imagine that our “joints are water”. Academics agree:

Panhofer and Payne (2011) found that even experienced dance/movement therapists, trained in a technical language to describe movement, had difficulty expressing the meaning of the embodied experience. They wrote less after a movement experience than before it and made little use of the technical language, preferring metaphor and poetry (MANDERS; CHILTON, 2013, p. 3).

Narrative prose appears to be a challenging form for dance translation in comparison to metaphors. But knowing the power of metaphor to shape reception makes me as a dancer-translator want to be extremely thoughtful and vaguely cautious in what metaphor I use to describe dance (or to offer multiple conflicting metaphors that all edge around the topic, if no one metaphor really fits).

Dance translation is not verbatim and that is exciting

Having methods to deal with dance's unique qualities helps with the difficulties of dance translation. In addition to being familiar with dance and using metaphors, creative arts therapists Elizabeth Manders and Gioia Chilton explored translating dance by pretending it's a fairytale. This approach fosters accessibility but exposes that translation is not a mirror image of the work. "In writing a story, I felt less pressure to capture everything precisely as it happened: a fairytale, by definition, is not supposed to be factual" (MANDERS; CHILTON, 2013, p. 6). The key to this is the creative interpretation; it is freedom from the idea of "fidelity" into which many translators can fall. "I felt less constricted in documenting the dance when freed from the expectation of complete accuracy in my translation. To my surprise, the story then acted not only as a translation of the dance into language, but itself provided further insight into my experience" (MANDERS; CHILTON, 2013, p. 7). This is exactly what good translations should do. You should discover something through translating. Nobody more closely reads a work than a translator -- how better to discover more? The spirit of "the original" is such a fickle concept. It can change as it is subjective. Worrying about being one hundred percent accurate or faithful is like trying to write while simultaneously editing yourself, rather than free-writing first. Cutting yourself off at your feet as your trying to walk makes it hard to dance.

Translation is not simple parroting, and neither is it assimilation (taking in and fully understanding). As philosopher Judith Butler asserts: "[T]ranslation cannot be a simple assimilation of what is foreign into what is familiar; it must be an opening to the unfamiliar, a dispossession from prior ground, and even a willingness to cede ground to

what is not immediately knowable within established epistemological fields” (BUTLER, 2012, 12, quoted by BERMANN, 2014, p. 295)⁵. This type of translation that Butler demands cannot be done with a work with an easy one for one translation. If the work or subject is truly new and unfamiliar, then the translation must be highly innovative. Jakobson speaks on this creativity in regards to poetry:

The pun, or, to use a more erudite, and perhaps more precise term, paronomasia, reigns over poetic art; whether this domination is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible [...] (JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, p. 72, quoted by DE CAMPOS, 2011, p. 20)⁶.

“Creative transposition” is not a mirroring. As the creator of the transposition, one’s fingerprints necessarily change the work.

Creative transposition can yield significant benefits. For instance, that the translator necessarily imprints onto the translated work, evolves its content:

At the same time, translation’s scene-stealing encounter with otherness generates linguistic innovation. In Derrida’s other texts on translation, he emphasizes, often with reference to Walter Benjamin, that translation entails a transformation and growth (not reproduction) of language. (DERRIDA, 1985, 122). The translator inclines toward the language and conventions of the source in order to translate them into her own very different language. A new linguistic production results, one infused with the otherness of its source (BERMANN, 2014, p. 290).

This fusion allows for wider and differing audiences, which is exciting and expansive.

Creative translation of art also allows new audiences a way into the unknown. Through translation we give power to the new, the unknown, the less powerful: “Through their contact with otherness, translational encounters subvert dominant, universalizing claims, allow new openings for a range of previously foreclosed subjectivities, and forge new languages that belong to no single group” (BUTLER, 2000, 168-69, quoted by BERMANN, 2014, p. 294)⁷. For example, Isadora Duncan’s translation of Grecian urns

⁵ BUTLER, Judith. **Parting ways: Jewishness and the critique of Zionism**. New York: Columbia University Press, 2012. ISBN 9780231146104.

⁶ My translation for “[O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito, e talvez mais preciso, a paronomásia, reina sobre a arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível (poetry by definition is untranslatable). Só é possível a transposição criativa (creative transposition)[...]”.

⁷ BUTLER, Judith. **Contingency, hegemony, universality: contemporary dialogues on the left**. London: Verso, 2000. 329 p. ISBN 1859847579.

into dance and then her translators' exploration of her dance's methods and meanings forged new ideas of what dance is and what topics it can explore and how. As Butler further asserts:

this border-crossing itself makes an ethical demand on the reader: [it] '...is asking us to stay at the edge of what we know, to put our own epistemological certainties into question, and through that risk and openness to another way of knowing and of living in the world to expand our capacity to imagine the human.' (BUTLER, 2004, 228 quoted by BERMANN, 2014, p. 293-294)⁸.

The world expands its understanding of the body and corporeal experiences by translating out of dance. It foreignizes the concept of the mind/body dichotomy. It reinforces the concept of the body as a holder of knowledge, equal, if different, from the brain. Dance translation extends the capacity of understanding humanity.

Translation, not just adaptation

That translating necessarily imprints on the original does not necessarily mean that a translated dance must be an adaptation. Declaring that dance can only ever adapt rather than translate limits one's understanding of both dance and translation. The way I describe this distinction to people is that adaptation is taking a red clay bowl and reforming it into a red clay sculpture. Translation is taking that red clay bowl and then making a blown glass bowl of the same pattern and size. In each there is an essence that stays the same and there is a quality that changes. But in adaptation the meaning or function of the piece can dramatically change while the essence is the same, while in translation the meaning feels more reminiscent even if it gains or loses attributes from the original. I think adaptations have a lot to offer this world, but that dance, just like poetry, can be creatively translated. I want to offer choreographers, dancers, and audience members the opportunity, advice and ideas to liberally translate dance works based equally on semantic meaning as artistic and rhythmic meaning.

Dance translation deserves more academic attention

In this paper we have compared poetry and dance and modern art, examined why translation of dance matters and what translation even means, explored methods

⁸ BUTLER, Judith. **Undoing gender**. [S. l.]: Routledge, 2004. *E-book*. ISBN 9780203499627. Available from: <https://doi.org/10.4324/9780203499627>. Accessed: 26 jun. 2023.

of translating dance including a deep dive on metaphors, and analyzed some relevant translation theory to mine ways to further dance translation. As always with translation, meanings will be gained and lost in the leap. It is impossible to convey one hundred percent of the original information in any translation, but especially in an art like modern dance. But that doesn't mean that works should not be translated or that those translations somehow are not translations. Most ancient texts that we have were originally oral poems, and their translations through repetition and evolution in word (and dance) are the reason we still have vestiges of them today. People still find them to be beautiful and meaningful and relevant and helpful in understanding their time and culture, despite them having undoubtedly changed in their translations. Dance translation is obviously challenging, but I hope that this analysis contributes to further consideration and evolution of dance as a subject of intersemiotic translation theory.

REFERENCES

- AKINLEYE, Adesola. Orientation for communication: embodiment, and the language of dance. **Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication**, vol. 4, no. 2, p. 101-112, 1 Dec. 2012. Available from: https://doi.org/10.1386/ejpc.4.2.101_1. Accessed: 15 June 2023.
- BERMANN, Sandra. Performing translation. *In*: BERMANN, Sandra. **A companion to translation studies**. [S. l.]: John Wiley & Sons, Ltd., 2014. p. 285-297.
- BROOKS, Lynn Matluck; MEGLIN, Joellen A. Language and dance: intersection and divergence. **Dance Chronicle**, vol. 38, no. 2, p. 127-133, 4 May 2015. Available from: <https://doi.org/10.1080/01472526.2015.1044384>. Accessed: 15 June 2023.
- DE CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva voz, 2011. 160 p.
- DEFINITION of POETRY. *In*: MERRIAM-WEBSTER: america's most trusted dictionary. [S. l.: s. n.]. Available from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/poetry>. Accessed: 21 June 2023.
- HANNA, Judith Lynne. Dancing: a nonverbal language for imagining and learning. *In*: SEEL, Norbert M. (ed.). **Encyclopedia of the sciences of learning**. [S. l.]: Springer Science+Business Media, 2012.
- KING, Kenneth. **Writing in motion: body--language--technology**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004. 198 p. ISBN 0819566144.
- KLEIN, Gabriele. Passing on Dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, vol. 8, no. 3, p. 393-420, Sept. 2018. Available from: <https://doi.org/10.1590/2237-266078975>. Accessed: 15 June 2023.
- MACKRELL, Judith R. Dance | definition, characteristics, types, history, people, & facts. *In*: MACKRELL, Judith R. **Encyclopedia britannica**. [S. l.: s. n.], 1999. Available from: <https://www.britannica.com/art/dance>. Accessed: 21 June 2023.

MANDERS, Elizabeth; CHILTON, Gioia. Translating the essence of dance: rendering meaning in artistic inquiry of the creative arts therapies. **International Journal of Education & the Arts**, vol. 14, no. 16, p. 1-17, 28 Oct. 2013.

MEGLIN, Joellen A.; BROOKS, Lynn Matluck. Embodied texts, textual choreographies. **Dance Chronicle**, vol. 39, no. 1, p. 1-10, 2 Jan. 2016. Available from: <https://doi.org/10.1080/01472526.2016.1136183>. Accessed: 15 June 2023.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

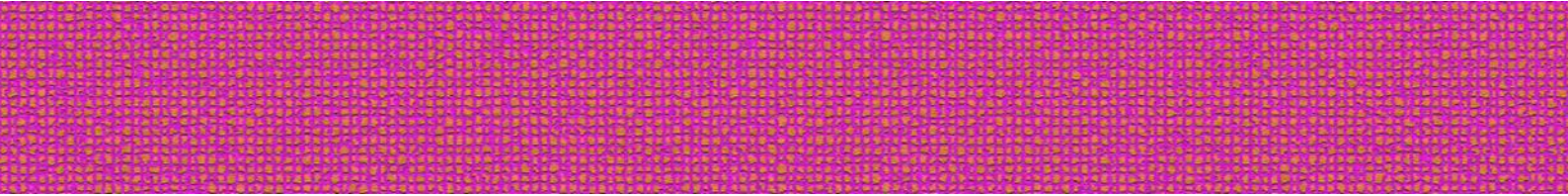
SMITH, Lise. Dance and translation. **Wasafiri**, vol. 18, no. 40, p. 33-37, Dec. 2003. Available from: <https://doi.org/10.1080/02690050308589866>. Accessed: 15 June 2023.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Metaphor | definition & examples**. 20 July 1998. Available from: <https://www.britannica.com/art/metaphor>. Accessed: 22 June 2023.

THIBODEAU, Paul H.; BORODITSKY, Lera. Metaphors we think with: the role of metaphor in reasoning. **PLoS ONE**, vol. 6, no. 2, p. e16782, 23 Feb. 2011. Available from: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0016782>. Accessed: 15 June 2023.

THURNER, Christina. How to re-view things with words? Dance criticism as translation—pina bausch. **Dance Research Journal**, vol. 50, no. 2, p. 4-14, Aug. 2018. Available from: <https://doi.org/10.1017/s0149767718000244>. Accessed: 15 June 2023.

ENSAIOS



Laban e Virgínia Woolf: uma breve leitura do balé *Woolf Works* (2015) a partir da Coreologia

João Vitor Nilo Thomé¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Woolf Works foi criado em 2015 para o The Royal Ballet (Royal Opera House, Londres) por Wayne McGregor, inspirado na vida e obra de Virginia Woolf (1882-1941). Focado em três de seus romances: *Mrs. Dalloway* (1925), *Orlando* (1928) e *The Waves* (1931), o tríptico balé recria as emoções e temas dessas obras, buscando se distanciar da estrutura narrativa tradicional, assim como nas novelas, cartas, ensaios e diários da autora, capturando o espírito da escrita de Woolf que, em conjunto à dança e à trilha sonora original de Max Richter, encanta o público de forma catártica.

O objetivo deste texto é, a partir da Coreologia de Rudolf Laban (1879-1958), explicada pela intérprete de dança, professora e escritora brasileira Isabel Marques, realizar uma breve leitura da dança apresentada em *Woolf Works*, relacionando-a aos temas que compõem a dramaturgia desse balé.

Em seu livro *Linguagem da Dança: Arte e Ensino* (2011), Marques assera sobre o extenso trabalho de Laban e suas históricas contribuições para as artes cênicas a partir da relação “fazer-pensar-sentir” a dança. Nesse sentido, o coreógrafo e professor alemão, no início do séc. XX, desenvolveu estudos acerca do movimento humano, dividindo-os em tópicos inter-relacionados, são eles: “a escrita da dança [Labanotation ou *Kinetography*], os estudos das interações do corpo no espaço [Corêutica/*Choreutics*] e as expressões dinâmicas do corpo [Eucinéutica/*Eukinetics*], chamando-os sob nome guarda-chuva de Coreologia [*Choreology*]” (MARQUES, 2011, p. 100).

Desse modo, a partir da Coreologia, principalmente da Corêutica e dos temas de movimento estudados na Eucinéutica: espaço (direto, indireto), peso (pesado/forte, leve/fraco), tempo (rápido, lento) e fluência (contínuo/livre, controlado/contido/quebrado), é possível realizar a leitura de obras de dança como *Woolf Works*.

O primeiro ato do balé aborda o romance *Mrs. Dalloway*, texto que apresenta diversas camadas, referenciando, de muitas formas, a vida da autora. Nessa obra, Woolf aborda inúmeras temáticas que perpassaram sua vida, como: o papel da mulher na sociedade, o casamento como instituição, a guerra, etc., o que faz seu romance possuir um ca-

¹ Aluno do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

ráter político. A dança nesse início é muito variada: os movimentos transitam entre direto e indireto, com poucas dinâmicas de tempo e, em geral, fluídos, sendo o peso um tema pouco utilizado nessa primeira etapa. Contudo, nos trechos em que a guerra é dançada, nota-se maior exploração desse elemento [peso] a partir de uma dança mais lenta, o que resulta na expressão de certo sofrimento, certa angústia.

Já para *Orlando*, obra destaque do segundo ato de *Woolf Works*, há uma maior dinâmica de tempo. Essa escolha está presente, além da coreografia, na trilha sonora, que é muito mais agitada do que a anterior e da que está por vir no ato seguinte. No romance, tem-se um tempo muito alongado (cerca de três séculos) com muitas referências em uma estória narrada em aproximadamente 300 páginas, ou seja, há uma clara aceleração, que é representada por movimentos mais rápidos – embora ainda fluídos – e com mais bailarinos no palco (muitas entradas e saídas, demasiada movimentação). Ainda, é importante destacar que o protagonista, Orlando, “torna-se” mulher no desenrolar do livro, e, em meu entendimento, esse fator é dançado na cena com a mudança do “protagonismo” em diversos momentos, ora dando foco a uma bailarina, ora a um bailarino.

Por fim, no terceiro ato, o mais lindo e emocionante na minha opinião, aborda-se o romance *The Waves*. O tom dessa última etapa é dado pela música calma e, talvez, melancólica, bem como pela leitura da carta de suicídio de Virginia Woolf, que marca o início desse ato final. A dança, então, assume um caráter de tristeza, capturado pelo uso de movimentos com peso, com tempo lento e lentíssimo e, também, contínuos (fluídos, ondulados). É nesse momento, também, que os elementos da Corêutica, como as direções espaciais e os níveis, possuem maior destaque, embora já estejam presentes anteriormente.

Essa obra de Woolf traz uma metáfora sobre a vida ao destacar as ondas (que são cenário da dança – projeções ao fundo do palco), os ciclos, os sentidos, em uma narrativa que faz a passagem da infância à vida adulta, fator que é destacado em cena com a presença de bailarinos e bailarinas de diversas idades. Todos os aspectos aqui citados, criam um bela elegia, que finaliza *Woolf Works* à altura dos trabalhos de Virginia Woolf.

Finalizo este texto destacando a potência de se escolher a dança como linguagem na adaptação da vida e obra da autora inglesa. De acordo com MARQUES (2011, p.102), a linguagem é um conjunto de signos que nos permite criar significações. Nesse sentido, pensar a dança como sistema [linguagem], possibilita enxergá-la como “um conjunto partilhável de possibilidades de combinação e arranjo dos campos de significação da dança nem sempre definidas, permeados de incertezas, de regras abertas, mas que produz significação”. Isto é, a dança permite distintas e diversas interpretações.

Assim, elementos que, *a priori*, produzem significação ao espectador são o/a intérprete (o corpo que dança), o movimento e o espaço cênico. Juntos, esses campos de significações geram a dança a partir de *n* relações abertas, infinitas e plurais de coerência. É por esse motivo, isto é, esses signos, que utilizar a dança como linguagem para a adaptação em *Wolf Works* mostra-se uma excelente escolha, pois acaba por gerar diversas camadas de entendimento, seja para aqueles que são fã de Woolf, como para os que pouco conhecem seu trabalho, ou seja, surgem diversos níveis de significações e interpretações, todos eles válidos e valiosos.

REFERÊNCIAS

MARQUES, Isabel. *Linguagem da dança: arte e ensino*. São Paulo: Digitexto, 2011.

Quando Elas Esperam e O Último Godot: quem nos salvará?

João Vitor Nilo Thomé¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Quando Elas Esperam, dirigida por Guilherme Lohn e escrita por Dirce Waltrick do Amarante, é uma adaptação de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1906-1989). Essa nova versão foi encenada na mostra “O Que Você Está Olhando”, finalização da disciplina optativa Perspectivas do Teatro Paisagem, ministrada pela Prof^ª. Dr^ª. Dirce Waltrick do Amarante, para o curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que contou com apresentações de peças “absurdistas” de James Joyce, Gertrude Stein e o já citado Beckett.

Em *Quando Elas Esperam*, Estragon e Vladimir são, respectivamente, Cinderela e Branca de Neve, princesas dos contos de fadas, que ficaram a cargo da atuação de Rafael Gregório e Mary Clifford, respectivamente. A troca do gênero das personagens principais é comum em montagens dessa obra beckettiana. Nesse caso, a mudança se justifica pelas falas escritas por Beckett na obra original, que combinam com a personalidade das princesas das histórias infantis. Além disso, segundo a autora, “basta substituir a bota por um sapatinho de cristal para que Estragon assume outra personalidade compatível com suas falas”.

Na montagem paródica, contamos com o mesmo tema da obra original: a espera; e é isso que “movimenta” o enredo. Pode-se pensar que, por se tratar de princesas, elas esperam por um príncipe encantado que as salvará, assim como acontece nas histórias infantis. Contudo, tal como em *Esperando Godot*, questiona-se: “o que as duas esperam?” e não se obtém resposta na peça, que segue por dois atos com algumas nuances, dando a impressão que “andamos em círculos”, tal qual as personagens.

O Último Godot, de Matéi Visniec (1956 -), é uma homenagem à obra-prima de Beckett, que, segundo o autor, apresenta um realismo cruel e ensina sobre a natureza humana. A peça de 1987 narra o inusitado encontro entre Samuel Beckett e Godot, autor e personagem, criador e criação. Nessa versão contemporânea, vê-se um Godot com um olhar pessimista acerca da arte teatral: “o teatro está morto”.

O enredo, nesse sentido, se pauta nessa visão apocalíptica de Godot, que se mostra, inicialmente, revoltado por ainda estar esperando, por ter sido esquecido. Ele cobra

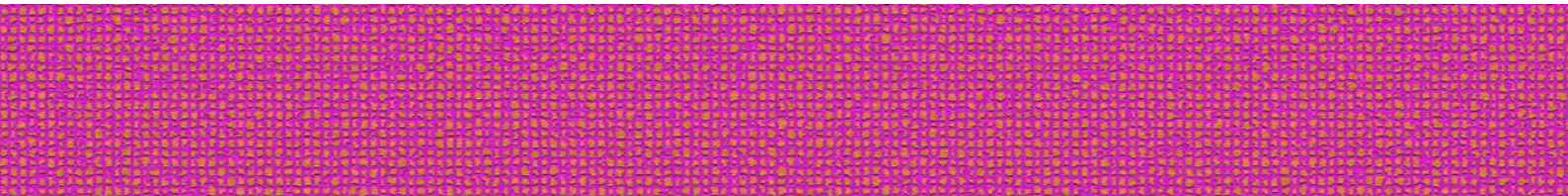
¹ Aluno do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

seu criador por uma “finalização” de *Esperando Godot*, na qual ele apareça; é quando o autor aceita (re)escrever que Godot pontua sua cosmovisão.

Cabe pensar que “a morte do teatro”, mencionada por Godot, relaciona-se com a descrença atual de que a arte (ou o teatro, nesse caso) tem o poder de “salvar” o mundo; ou, ainda, de que essa linguagem [teatro] esgotou-se enquanto função e meio. Essas perspectivas permeiam o presente, principalmente se pensar no desmonte sofrido pela cultura nos últimos tempos no Brasil, que, de certa forma, visou fazer-se do pensamento apocalíptico de Godot socialmente aceito, isto é, crer que a arte pouco importa.

Penso que *Quando Elas Esperam* e *O Último Godot* dialogam nesse ponto: a espera de um salvador. As obras nos colocam neste lugar de refletirmos sobre quem salvará as pessoas, ou ainda, quem salvará a arte, nos apresentando à cruel realidade da natureza humana, já debatida por Beckett em *Esperando Godot*.

RESENHAS



FERNANDES, José Guilherme dos Santos; TORRES, Marie Helene Catherine (org.). **Estudos da tradução e pesquisa em contexto amazônico**. Belém: Paka-Tatu, 2021. 164 p.

Ana Carolina de Freitas¹
Universidade Federal de Santa Catarina

O livro *Estudos da tradução e pesquisa em contexto Amazônico* está dividido em oito capítulos, além da apresentação, e foi publicado pela editora Paka-Tatu, em 2021. A organização é de José Guilherme dos Santos Fernandes e Marie-Hélène Catherine Torres e os capítulos são assinados por Francisco Ewerton Santos, Rosanne Castelo Branco, Luana Ferreira de Freitas, Sylvia Maria Trusen, Márcia Goretti Pereira de Carvalho, Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, Ivan Pereira de Souza, Lilian Nascimento, Marie-Hélène Catherine Torres, Joaquim Martins Cancela Júnior e Antonio Sérgio da Costa Pinto.

A apresentação foi feita pelos organizadores José Guilherme dos Santos Fernandes e Marie-Hélène Catherine Torres, eles contam que tudo começou em 2014 e que a implementação do curso de doutorado (Dinter) em Estudos da tradução através de um convênio entre a Universidade Federal de Santa Catarina e a Universidade Federal do Pará fez com que 90% dos ingressantes concluíssem seu doutorado no curso de Pós Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina e este livro traz a diversidade e a qualidade dos temas das teses. E que logo logo programas e cursos de tradução serão implementados.

A concepção de tradução é mostrada tanto por Antoine Berman como por Paul Ricoeur, segundo os organizadores (2021, p. 8):

Neste livro são vários modos de dizer o não dito anteriormente porque originalmente em outras línguas, sejam o inglês, o espanhol, o alemão ou mesmo o vernacular português, traduzir é um ato externo, na mesma comunidade de falantes nativos. Vejamos!

O primeiro capítulo tem como título: *A palavra mágica: transcrição de formas orais angolanas* no romance *A vida verdadeira* de Domingos Xavier e José Luandino Vieira, cujo autor é Francisco Everton Almeida dos Santos da Universidade Federal do

¹ Ana Carolina de Freitas, doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis – SC, Brasil. E-mail: anacarolzen9@gmail.com.

Pará. O segundo capítulo tem como título: *Wilhelm Hauff em tradução: o diálogo entre a floresta negra e a floresta amazônica*, cujo as autoras são: Rosane Castelo Branco da Universidade Federal do Pará, Luana Ferreira de Freitas da Universidade Federal do Ceará e Sylvia Maria Trusen da Universidade Federal do Pará que fala sobre a narrativa *Das Kalte Herz* (1828) do autor alemão Wilhelm Hauff (1802-1827). O terceiro capítulo tem como título: *Compilando o léxico do Círio de Nazaré: proposta de um vocabulário especial* cujas autoras são Adja Albino de Amorim Barbieri Durão da Universidade Federal de Santa Catarina e de Márcia Goretti Pereira de Carvalho da Universidade Federal do Pará.

O quarto capítulo tem como título *Lexicografia e fraseologia* cujos autores são Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão da Universidade Federal de Santa Catarina e Ivan Pereira de Souza da Universidade Federal do Pará. O quinto capítulo tem como título: *Tradução de imagens amazônicas do conto El bagrecico, de Izquierdo Ríos, para o português brasileiro* cujas autoras foram Lilian Nascimento da Universidade Federal do para e Marie Hélène Catherine Torres. O sexto capítulo tem como título: *As variáveis do contexto de situação em Primeiras estórias*, cujos autores foram Joaquim Martins Cancela Júnior da Universidade Federal do Pará e Luana Ferreira de Freitas da Universidade Federal do Ceará.

A sétima parte e a oitava parte são duas resenhas tradutórias. A primeira resenha fala sobre a obra *Our Souls at night* (Nossas noites, em português), de Kent Haraf (com tradução de Sonia Moreira) cujo autor da resenha é Antonio Sergio da Costa Pinto da Universidade Federal do Pará. E a segunda resenha aborda a obra *Cem anos de solidão* de Gabriel Garcia Marques cujo autor é Eric Nepumuceno, para os organizadores (2021, p. 12): “O presente livro comprova que privilegiamos a troca de conhecimento, ou seja, produzir, dividir, trocar e criar conhecimento”.

No primeiro capítulo, Francisco Ewerton Santos divide seu artigo em quatro partes: tradução e (des) apropriação, formas orais tradicionais angolanas: Missoso e Maka, transgressões léxico-sintáticas e conclusões. O autor faz com que o leitor passe por pontos importantes na obra, percebe-se que ele traz elementos da literatura e faz uma ponte com a narrativa, ele constata que o autor escreve em um período neo-realista e assim a literatura e história estão presentes, há uma linguagem inventiva e transgressora entre o narrador e os personagens, há letras de canções espalhadas, há diálogos monologados que imagina-se que há interlocutores e o autor quer dar a impressão de que o contexto é monolíngue.

No segundo capítulo, Rosanne Castelo Branco, Luana Ferreira de Freitas e Sylvia Maria Trusen dividem o artigo em duas partes: introdução e corpus da pesquisa: *Das Kalte Herz* e contam que a tradução está cada vez mais presente nos dias de hoje por causa

dos recursos tecnológicos e faz uma conexão entre povos e culturas, e perpassa por muitos teóricos, dentre eles: Anthony Pym, Gideon Toury, José Lambert, Antoine Berman, Marie-Hélène Catherine Torres, Jirí Levy. O objetivo delas foi de analisar os elementos poéticos na narrativa de Wilhelm Hauff. De acordo com elas (2021, p. 37): “Como um contraponto ao discurso da exploração da floresta, presentes em espaços e contextos diferenciados que se revelam no mundo contemporâneo”.

O corpus da pesquisa é a novela *Das Kalte Herz* [O coração frio] do escritor alemão Wilhelm Hauff e foi publicado após 1828, mas a publicação que elas usaram como fonte foi a de 1908, que foi publicada novamente, pela editora Universal-Bibliothek, em Güzburg, em 1982. Elas explicam que para a crítica, este autor, escreve contos infantis mas após investigarem como esta obra foi escrita entre o romantismo e o realismo, ela tem características de ambos períodos. E *além* disso, ela também tem elementos do exotismo do oriente, para elas (2021, p. 39): “Já a investigação científica literária dos séculos XX e XXI diz que ele é um dos escritores “pioneiros” dos Contos Artísticos Maravilhosos”, ou seja, há tantos elementos da realidade quanto elementos do maravilhoso.

Ao ler a obra as autoras identificaram a denúncia do autor sobre a extração que é feita pelos holandeses, na Alemanha, a obra traz um olhar para os aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais da época, ou seja, de uma Alemanha do século XIX. A palavra *floresta* traz muitos aspectos, ora é a floresta Amazônica, ora a floresta Negra e a partir desta palavra *floresta*, elas fizeram uma análise simbólica, literária e identitária. A Revolução francesa motivou os jovens escritores, alguns deles defendiam uma poesia que era colocada acima da razão, esta era mística, espontânea, quase primitiva e selvagem.

E foi assim que este momento, foi denominado de romantismo político já que foram publicados muitos dramas, ensaios e poemas, segundo elas (2021, p. 41): “com teor essencialmente político”. Elas exemplificam que no período entre 1750 e 1800, havia o dobro de pessoas que tinham a capacidade de ler, mas o intuito dos escritores desta época, denominados “escritores românticos” queriam valorizar as tradições germânicas. Por isso que, em um primeiro momento, o autor faz com que o leitor esteja, Para elas (2021, p. 42): “diante de uma narrativa poética-infantil”, ele insere cânticos orais, destaca a relevância da Floresta Negra no sul da Alemanha, fala sobre a degradação da Amazônia e dialoga com, de acordo com elas (2021, p. 44) “aspectos da cultura expansionista exploratória da madeira na Alemanha do século XIX” se aprofunda nos elementos orais, usa o tempo verbal imperativo para tentar aproximar o autor e o leitor, dá ênfase ao minério que motiva o deslocamento para explorar novos continentes. E por fim, a obra de Wilhelm Hauff é atual já que fala sobre a relação que a floresta tem com

o homem e aborda a devastação da floresta tanto como exploração econômica como produto de especulação.

No terceiro capítulo, as autoras Márcia Goretti Pereira de Carvalho e Adja Barbieri Durão dividem o artigo em quatro partes: a primeira sem título, e as outras, Círio de Nazaré e o vocabulário especial, a análise da tradução nos moldes do funcionalismo de Nord e concluindo. Elas iniciam a fala delas dizendo que é necessário respeitar as variedades linguísticas do português do Brasil e diz que elas tiveram como base, segundo elas (2021, p. 54): “em falares da variedade regional do Pará, no que tange o aspecto religioso cultural intrínseco à festa do Círio de Nazaré, em Belém” e perpassam alguns teóricos, como por exemplo: Marcos Bagno, Rodolfo Ilari, Renato Basso Aparecida Negri Isquerdo e Carmen Ávila Martín.

A maior procissão católica do Brasil se chama Círio de Nazaré, acontece sempre no segundo domingo do mês de outubro, em Belém do Pará, na Amazônia, região norte do Brasil, e de acordo com elas (2021, p. 56): “a Iphan concedeu ao Círio, a certificação de Patrimônio Cultural Imaterial Nacional em 2004 e, em 2013, a Unesco atribuiu a festividade, a certificação de Patrimônio Cultural Imaterial da humanidade”. Há muitos estudos sobre essa festa, e a tese de doutorado da professora Dra Adja Barbieri Durão também foi sobre essa temática.

O artigo exposto teve início a partir de uma tarefa de uma disciplina cuja professora Adja foi a ministrante. O objetivo do artigo é, para as autoras (2021, p. 57): “apresentar a compilação de algumas unidades léxicas relativas ao aspecto cultural do Círio de Nazaré que foram retiradas de textos turísticos veiculados em sites oficiais de publicidade do turismo do Estado do Pará”. Mas foi a vontade de falar sobre as unidades léxicas usadas e criadas por nativos ou migrantes do Pará que justifica este artigo, para encontrar e escolher as unidades léxicas foi necessário pesquisar nos textos turísticos e publicitários de obras de pesquisadores sobre a temática. Além de textos de Carlos Rocque, Padre Florêncio Dubois, Isidoro Maria da Silva Alves, Ernesto Cruz, Antônio Hélio Junqueira, Geraldo Mártires Coelho, Vanda Pantoja, Márcio Couto Henrique, Raymundo Heraldo Maués, Mauro César Klautau Bonna, Elisabeth Mendonça Vasconcellos e documentos da Iphan.

A análise da tradução foi feita nos moldes do funcionalismo de Nord, assim foi desenvolvido conceitos de culturemas e a partir dele foram encontrados, segundo elas (2021, p. 59): “símbolos culturais verbais (linguísticos) e paraverbais (extralinguísticos) identitários do povo paraense e que não são comuns em outras regiões brasileiras”. Os textos analisados são de um site da Secretaria de turismo do Estado do Pará, este site apresenta os textos em 4 idiomas: francês, inglês, espanhol e português, no entanto foram escolhidos

apenas textos em português e em espanhol, e durante as observações foram considerados fatores intratextuais e extratextuais de acordo com Nord e também estudos de Adja Barbieri Durão, Diana María González Pastor, Miguel Candel Mora e Sônia Colina.

Concluiu-se que textos turísticos de sites de internet tem como público, os turistas, por isso a intenção do autor é de fazer com que eles visitem a cidade de Belém, tanto pessoas que falem português como pessoas que falem espanhol não entendem palavras como: maniçoba e lundu, por isso é essencial que os sites apresentem mais informações para atrair o público pretendido.

No capítulo quatro, os autores Ivan Pereira de Souza e Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão dividem o artigo em oito partes: introdução, Ufs nos dicionários, EIS nos dicionários gerais da língua portuguesa e análise dos dicionários monolíngues de língua portuguesa segundo especialistas, Ufs em dicionários de uso, dicionários bilíngues escolares, dicionários sintagmáticos, problemática e considerações finais.

A introdução fala sobre a importância dos estudos científicos, da lexicografia, sobre a falta de recursos financeiros e humanos para que os fraseologismos estejam nos dicionários, tanto aqueles especializados quanto nos dicionários que não são especializados, sobre as tarefas do lexicógrafo e das dificuldades em trabalhar na área de lexicografia e por fim, aonde encontrar registros que sejam seguros, aonde coletar essas unidades lexicais para que sejam compiladas e como é organizado essas unidades lexicais compiladas.

Para falar das Ufs nos dicionários, os outros apresentarão como dicionários bilíngues e monolíngues são organizados. Já para falar dos dicionários de língua portuguesa, eles expõem aqueles que são mais representativos, dentre eles são: *Aurélio* e *Houaiss*. Ao falar da análise dos dicionários monolíngues de língua portuguesa segundo especialistas, eles usam os mesmos dicionários, ou seja, o *Aurélio* e o *Houaiss* para detalhar como as unidades fraseológicas são apresentadas. Para abordar as Ufs em dicionário de uso, eles citam alguns dicionários dentre eles, o *Dicionário Unesp*, o *Dicionário de Usos do português do Brasil* para mostrar como acontece quando o início são as ocorrências da língua que está sendo usada.

Ao abordar os Dicionários bilíngues escolares, os autores apresentam além do primeiro dicionário de língua portuguesa *Vocabulário Português-Latim* de 1712, também o *Diccionario Português-Español, Español-Portugués* de 1977. Já para falar de dicionários deste século, eles apresentam: *Dicionário Brasileiro: espanhol-português, português-espanhol*, de 1996, o *Minidicionário espanhol-português português-espanhol* de 2005, o *Michaelis: dicionário escolar espanhol*, de 2009 e o *Dicionário espanhol-português* de 1989. Para falar sobre os dicionários sintagmáticos, os autores explicam que os dicio-

nários sintáticos são aqueles que, segundo os autores (2021, p. 96): “registra unidades lexicais formadas por séries de elementos” e que há sete subdivisões de dicionários: de citações, de modismos, sintático ou de sintaxe, de refrãos, de colocações, de fraseológico e de combinatório.

Para falar sobre a problemática de autores escolheram apresentar quais problemas principais as unidades fraseológicas mostram à lexicografia ou à fraseologia deste século, dentre esses problemas é necessário que os lexicógrafos tenham mais atenção quando forem trabalhar a partir da prática metafraseológica, é essencial que as obras clássicas sobre lexicografia e linguística apresentem o termo fraseologia, o autor do dicionário deve saber quais são as necessidades do seu usuário e ter em mente que o leitor recorre à um dicionário para descobrir o significado de uma palavra, de uma frase ou de uma expressão idiomática. E por fim, nas considerações finais, os autores dizem que a maior dificuldade ainda é a limitação física do dicionário em papel, como já existem dicionários em formato digital, é primordial pensar em uma lexicografia digital.

As autoras Lilian Nascimento e Marie Hélène Catherine Torres no quinto capítulo dividem o artigo em quatro partes: introdução, a criança e o texto literário, tradução de imagens amazônicas no conto *El bagrecico* e considerações. Na introdução, as autoras contam que escolheram o conto *El bagrecico* de Francisco Izquierdo Ríos, escritor da Amazônia peruana para falar sobre cultura e tradução. Elas contam que o personagem principal é um peixe que este sai do seu lugar para poder conhecer o mar e assim, vai narrando suas aventuras, o cenário é o universo amazônico, mas a intenção do artigo é, de acordo com as autoras, (2021, p. 117): “aproveitar as imagens poéticas narradas do conto que se estendem para além dos limites peruanos, aproximando os países que compartilham a Amazônia, Brasil, Colômbia, Bolívia, Equador, Venezuela, Guiana e Suriname. Os comentários, são sobre o caráter estético dos textos e sobre o autor do conto e usam como aporte teórico a tradução cultural e os estudos da tradução. Para falar sobre a criança e o texto literário, as autoras citam Jorge Schwartz, Peter Hunt, Teresa Colomer e Rita Oittinem e explicam que as crianças precisam ter um contato estético desde pequeninhos pois uma das maneiras de fazer com que aja uma ligação entre o leitor e a obra é o maravilhoso, a fantasia, o lúdico e o encantando. Além do mais, a literatura também é uma arte e o valor artístico está na ilustração. Para abordar a tradução de imagens amazônicas no conto *El bagrecico*, as autoras explicam que o autor Francisco Izquierdo também publicou, em 1969, o livro *La literatura infantil en el Perú*, ele também escreveu poesias e contos para crianças, para as autoras (2021, p. 119, 120):

Cuentos del tío Doroteo (1950), *En la tierra de los árboles* (1952), *El papagayo, el amigo de los niños* (1954), *El colibri con cola de pavo real* (1955), *Gregorillo* (1957), *El árbol blanco* (1963), *Mi aldea* (1963) y *Los cuentos de Adán Torres* (1965), e uma antologia, juntamente com Carlota Carvalho de Núñez, *Cuentos peruanos* (1969).

Mas o seu conto mais conhecido é o *El bagrecico* e a tradução das autoras apresentam: ribeirinhos, igarapés, fauna, flora e rios imensos. Para as autoras, a experiência que o conto dá ao leitor, é a “aventura diária” e além do mais o leitor vive a experiência através do personagem principal e para chegar aos estudos da tradução, as autoras perpassam por Antoine Berman e elas explicam que (2021, p. 126):

Da experiência tradutória surge a reflexão, ou seja, o reconhecimento do outro, emergindo na prática tradutória à face do estrangeiro. E a crítica da tradução permeia processos ideológicos inerentes ao autor e ao tradutor, sempre em relação ao descobrir-se um no outro. Esse assunto denso deve ser muitas vezes refletido pelo tradutor, quando estiver traduzindo obras infantis, pois o seu público é um ser em formação, em todos os aspectos. Incluir valores, utilizar estereótipos ou esquemas mentais grosseiros da sociedade é uma violência para a formação da criança.

Por fim dizem que a tradução deve ser pensada como uma prática de renegociação e de negociação entre as culturas. Para finalizar o artigo as autoras relatam que o conto não traz só a Amazônia mas sim a Panamazônia e que o importante é conhecer a cultura e o espaço em processo tradutório, da Amazônia e que o recorte literário que elas pretendem fazer foi o de literatura infantil e juvenil Amazônica de Izquierdo Ríos.

Os autores Luana Ferreira de Freitas e Joaquim Martins Cancela Júnior no capítulo seis, não dividiram o artigo. E contam que o objetivo dele foi de analisar traduções para o inglês e alguns contos de Guimarães Rosa através de uma análise crítica do discurso. O corpus foi os contos de *Primeiras Estórias* de 1962. O foco de observação foi o contexto de situação de modo, relações e campo. Para começar, o modo foi escrito, já que é um livro. No entanto, eles observaram na narrativa enquanto texto, as situações de fala e seus contextos de cultura ficcionais e situação.

Os textos que foram analisados são: “Polidez e interação” e “Famigerado”, ao aplicar alguns aspectos de análise do discurso, eles puderam ver de perto como aqueles pequenos detalhes podem ser importantes, não importando o lugar onde eles estejam presentes, tanto no contexto cultural e situacional dos interlocutores, além do papel essencial da relação de poder e por fim percebe-se a importância de observar aspectos de tradução de textos literários pois nem sempre são perceptíveis em abordagens tradicionais, principalmente quando se fala das variações de contexto cultural de situação.

A resenha de Antonio Sergio da Costa Pinto fala sobre o livro *Nossas noites* traduzido em 2017, por Sonia Moreira, o autor Kent Haruf nasceu nos Estados Unidos em 1943, foi autor de seis romances, sendo alguns deles: *The Tie That Binds* (1984) e *Plainsong* (1999). O objetivo da resenha foi de analisar a tradução cuja adaptação do filme foi feita em 2017 e exibido no netflix, e seu objetivo é comparar o texto fonte e o texto traduzido.

O romance trata de “melhor idade” e faz com que o leitor reflita sobre envelhecer, amar e aproveitar as segundas chances que a vida pode nos dá. Sua comparação começa com o título, com algumas falas dos personagens onde os diferentes estão mais claros para leitores lusófonos, os detalhes ao descrever o bairro das personagens, os elementos da natureza, a pontuação, o discurso das personagens, notas do tradutor, notas de esclarecimento, transposição do texto, notas de rodapé e a tradução de forma suave. E por fim, conclui-se que a competente tradução da tradutora Sonia Moreira oferece ao leitor as mesmas sensações que o texto fonte oferece.

A resenha de Ivan Pereira de Souza fala sobre a tradução de um dos maiores clássicos da literatura do livro *Cem anos de solidão*. O autor conta que já leu muitas vezes esta obra desde a graduação e diz que há muitas traduções do espanhol para o português mas ele escolheu a tradução de Eric Nepomuceno, além do mais ele descreve que esta é a 98ª. Edição e que segundo Ivan Pereira de Souza (2021, p. 145-146):

chegou no inverno de 2017 às livrarias, é realmente belíssima. Na capa acolchoada, um turbilhão de ramos, flores e formigas e uma pena sobre um fundo preto e no meio, uma borboleta dourada, sem título, autor ou qualquer outra inscrição. A lombada é de um amarelo escuro que apresenta título, autor e editora e foi lançada no Rio de Janeiro, pela Record.

Este tradutor, Eric Nepomuceno é jornalista, carioca e escritor e já traduziu para o português: Cortázar, Borges e Gabriel García Márquez. Ao ler a tradução Ivan já tinha intenção de escrever sobre ela, e assim as observações começaram, dentre elas: nomes que foram preservados, sintaxe elegante, escolhas léxicas, personagens, ritmo, semântica, texto corrente, longos parágrafos e narrativas fluídas.

É necessário, de acordo com Ivan Pereira de Souza (2021, p. 160):

Reconhecer a experiência linguística e sensorial de Nepomuceno pelos anos que passou escrevendo em Buenos Aires pesa menos ao seu ofício de tradutor que sua aventura como escritor. Hoje, diferentemente daquela época, o conhecimento do idioma espanhol se fez acessível; a oferta de material seja técnico ou artístico cresceu exponencialmente.

O tradutor Eric Nepomuceno faz com que o leitor esteja em qualquer época, em qualquer lugar com Gabriel García Márquez, que também o fez. Na verdade Eric criou uma obra chamada *Cem anos de solidão* e para Ivan ele se colocou no grupo de Haroldo de Campos e de Clarice Lispector que são aqueles de um grupo restrito à serviço das artes e da literatura mundial.

Fazer uma resenha de um livro que desvende escritores, além de professores, não é nada simples. Primeiro, os professores de Santa Catarina se aproximarem dos professores do Pará não deve ter sido nada fácil já que Florianópolis é bem longe de Belém do Pará, e muitos campus da Universidade Federal do Pará não estão em Belém.

Ao ganhar este livro de uma amiga não imaginava que iria fazer uma resenha, mas ao começar o semestre e me inscrever em uma disciplina, tive a oportunidade de ler e fazer esta resenha. O curioso foi que ao começar a ler, não conseguia fazer outra coisa até porque muitos artigos foram apresentados em eventos que o Programa de Pós-graduação em Estudos da tradução da Universidade Federal de Santa Catarina organizou. Os elementos que os autores escolheram para comentar foram muito pertinentes. Segundo Marie Helene Catherine Torres (2017, p. 15):

As principais características da tradução comentada que apreendo como um gênero acadêmico-literário, bem como considero que o comentário explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores.

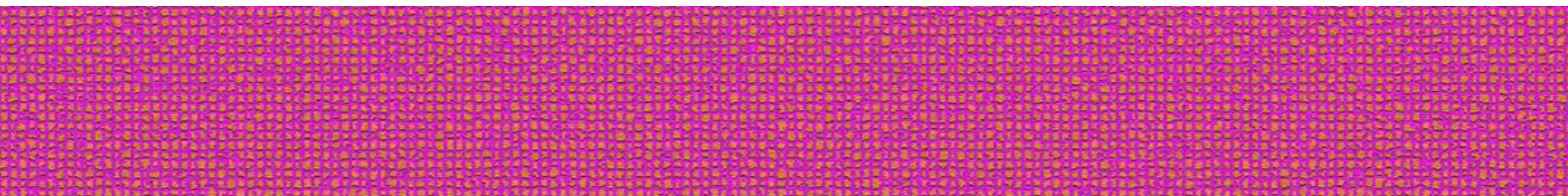
Vale a pena ler o livro *Estudos da tradução e pesquisa em contexto amazônico*, ora estamos em Angola, ora estamos na Holanda, em florestas da Alemanha. De repente você se vê na maior procissão católica do Brasil, o Círio de Nazaré. Quando a lexicografia é apresentada, impossível não correr até sua estante de livros para ver se você tem algum dicionário que está sendo mencionado e ao voltar para o texto, se encanta com o bagre que narra com detalhes a floresta sul-americana... Ao continuar a leitura, você se dá conta do tão importante que é analisar as relações de poder nos textos literários e para finalizar o livro, as duas resenhas provam que o tradutor tem o seu lugar e que ele não é de apenas um tradutor, ele é de um escritor.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, José Guilherme dos Santos; TORRES, Marie Helene Catherine (org.). **Estudos da tradução e pesquisa em contexto amazônico**. Belém: Paka-Tatu, 2021. 164 p.

FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (org.). **Literatura traduzida**: tradução comentada e comentários de tradução - volume 2. Fortaleza: Substância, 2017. 242 p. (Coleção transletras). Este volume reúne artigos do Simpósio de Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de tradução que ocorreu em julho de 2015 na Universidade Federal do Pará durante o Congresso Internacional organizado pela Associação Brasileira de Literatura Comparada - Abralic.

TRADUÇÕES



“O bosque de Maria”, um conto de Vassíli Jukóvski

Yuri Martins de Oliveira¹

Fábrica de Cultura Diadema

Resumo: Este artigo apresenta a tradução do conto “O bosque de Maria” (1809), do escritor romântico russo Vassíli A. Jukóvski (1783-1852). Trata-se, até onde se pôde verificar, da primeira tradução deste texto para o português do Brasil. A tradução é precedida de uma breve apresentação do escritor e da obra, bem como um comentário acerca do processo tradutológico.

Palavras-chave: O bosque de Maria; Jukóvski; prosa russa; romantismo russo

“*Maria’s grove*” a short story by Vasily Zhukovsky

Abstract: This work presents the translation of the short story “Maria’s Grove” (1809), by the Russian Romantic writer Vasily A. Zhukovsky (1783-1852). As far as we know, it is the text’s first translation into Brazilian Portuguese. The translation is preceded by a brief presentation of the writer and his work, as well as a comment about the translation process.

Key-words: Maria’s Grove; Zhukovsky; Russian Prose; Russian Romanticism

Do artista e da obra

“Jukóvski é de uma grande importância histórica para o desenvolvimento da poesia russa em geral: ao inspirar a poesia russa com os elementos românticos, fê-la acessível à sociedade e deu-lhe a oportunidade de desenvolver-se”

V. Bielínski ²

Nas primeiras décadas do século XIX, houve na Rússia uma corrente literária pré-romântica chamada de Sentimentalismo, convencionalmente inaugurada pelo escritor e historiador Nikolai M. Karamzin (1766-1826). Grosso modo, pode-se dizer que o Sentimentalismo, em oposição ao Classicismo então vigente, focado na razão e na retórica, buscava dar vazão aos sentimentos, à personalidade e à vida interior do ser humano (GRIKHIN, 1981, p.4). Esse desejo de mudança se refletia também no âmbito da própria

¹ Bacharel em Português e Russo pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e Licenciado em Português e Russo pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). Mestre em Letras (Literatura e Cultura Russa) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: yuri.martinsz@gmail.com.

² Apud GRIKHIN, V. Zhukovsky. In: _____. *The Russian romantic tale: late 18th - early 19th century (A Russian reader with explanatory notes in English)*. Moscou: Russki Iazyk, 1981, p.42.

língua: defendia-se o uso do russo moderno na literatura e não do eslavo eclesiástico, língua cristalizada e usada na escrita, em especial em textos de tom “sério”. Inovador e ocidentalista, Karamzin acabou por fundar sua própria escola, por assim dizer, tendo uma série de admiradores e defensores (BERNARDINI, 1987, p.29), dentre os quais certamente se destaca Vassíli A. Jukóvski (1783-1852).

Fruto do relacionamento ilegítimo de Afanássi I. Búnin (1727-1791)³, rico senhor de terras, e Salkha (c.1754-1811), a babá da casa, de origem turca⁴, o pequeno Vassíli foi reconhecido como filho por Andrei G. Jukóvski, amigo próximo da família – também um senhor de terras, porém não tão rico. Apesar de sua condição, o menino cresceu na casa dos Búnin, cercado de cuidados e atenção, tendo inclusive acesso à rica biblioteca de Maria G. Búnina (1728-1811), a esposa de seu pai. Enviado para estudar em Moscou, Jukóvski teve contato com os grandes nomes da literatura de sua época, como os poetas Gavrila R. Derjávín (1743-1816) e Ivan I. Dmítriev (1760-1837), além do já citado Karamzin, a quem ele, muitas vezes, chamou de seu “evangelizador” (LO GATTO, 1952, p. 91).

Costuma-se destacar que a importância de Jukóvski para a literatura russa deu-se por romper com a “hegemonia da influência francesa” a partir de suas traduções e adaptações de poetas alemães e ingleses, como Thomas Grey (1716-1771), August Bürger (1747-1794), Ludwig Uhland (1787-1862), Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832) (BERNARDINI, 1987, p.27). Tanto é assim que sua estreia literária deu-se, justamente, com a tradução do poema “Elegia” (1750), de Grey, publicada no jornal literário de Karamzin, o *Mensageiro da Europa*, em 1802. O poema tornou-se um sucesso de público e crítica. É também com uma tradução que Jukóvski introduz na literatura russa um gênero ocidental muito bem-quisto pelos românticos alemães (e por ele próprio): a balada. A partir “Ludmila” (1808), sua adaptação da conhecida “Lenore” (1774), de Bürger, o poeta passa a compor suas próprias baladas, transpondo-as para o cenário russo, de modo que o gênero caiu no gosto popular da época (LO GATTO, 1952, p. 91). Mesmo se tratando de traduções, por suas inovações temáticas e estilísticas, esses textos costumam ser apontados como a “a data de nascimento da poesia russa” do século XIX (MIRSKY, 1969, p. 91). Além disso, vale observar que Jukóvski não só mobiliza um novo imaginário e afilia-se a correntes mais modernas da literatura (seguindo os passos de Karamzin), como também promove uma mudança no próprio fazer poético.

³ Um antepassado do escritor Ivan A. Búnin (1870-1953), primeiro russo a vencer o Prêmio Nobel de Literatura (1933).

⁴ Salkha e a irmã mais nova, Fátima, foram feitas prisioneiras na sexta Guerra Russo-Turca (1768-1774), durante a tomada da fortaleza de Bender. Ambas foram enviadas à Rússia para ficar “aos cuidados” de Búnin, em 1770. Fátima morreu pouco depois de chegar ao novo país, aos onze anos de idade (AFANÁSSIEV, 1986, p. 6-8).

Ainda em meados do século XVIII, Mikhail V. Lomonóssov (1711-1765), um dos grandes reformadores da língua russa, propusera o uso de um esquema métrico para poesia baseado em “pés” (como no grego antigo e no alemão), ao invés do esquema usado pelos poetas russos, o de sílabas poéticas (como no francês e no português). Sendo a influência francesa muito forte, a inovação não foi bem aceita e por décadas prevaleceu o sistema de sílabas poéticas. É Jukóvski, já a partir de sua tradução de Gray, quem solidifica o uso da versificação em “pés”, que se tornará o *modus operandi* de toda poesia russa a partir daí (BERNARDINI, 2018, p. 74).

Além da carreira como poeta, Jukóvski exerceu uma bem-sucedida carreira como professor e tutor. E que carreira! Ele foi escolhido pela família Romanov para ensinar o idioma russo à princesa Carlota da Prússia (1798-1860), futura tsarina Alexandra Fiódorovna, esposa de Nicolau I (1796-1855). A partir daí, Jukóvski não mais se afastou da família imperial, sendo escolhido como tutor do primogênito de Nicolau, o tsarévitch Alexandre (1818-1881). É comum afirmar que o poeta foi responsável por incutir certa sensibilidade e um “benéfico humanismo” ao jovem Alexandre (MIRSKY, 1969, p.91; MONTEFIORE, 2016, p.497), que viria a receber a alcunha de “tsar Libertador”, por dar fim à servidão na Rússia em 1861. Ao longo dos anos, Jukóvski lançou mão, diversas vezes, dessa proximidade e apreço junto à família imperial para intervir a favor de outros escritores, em geral envolvidos em questões políticas, especialmente quando se tratava de Aleksandr S. Púchkin (1799-1836). Assim, ele assegurou seu lugar não apenas na literatura, mas também na política russa.

De maneira geral, pode-se dizer que a poesia de Jukóvski, entre os anos 1800 e 1820, leva o público leitor a “uma atmosfera de sensibilidade romântica, de sonho, de religião otimista e de uma doce resignação”, não deixando de ter alguns aspectos fantásticos, especialmente através das já citadas baladas. Num segundo momento, a partir de 1830, o poeta parece se tornar mais “objetivo” e aproxima-se de temas mais épicos (MIRSKY, 1969, p.93). Exemplo disso são suas traduções indiretas de textos como o *Mahabharata* (1837) e *A Odisseia* (1849), esta última tida em alta conta até os dias de hoje, mesmo tendo sido feita a partir de uma versão literal em alemão. Longe de desabonar seu talento como poeta, as traduções de Jukóvski enriqueceram, e muito, a poesia russa como um todo, trazer à literatura russa a riqueza de vocabulário e imagens, bem como uma sonoridade característica. Afinal, nas palavras do próprio poeta: “O tradutor de um poeta é, em certo sentido, ele mesmo um criador original, ainda que não tenha escrito nada” (apud LOGATTO, 1952, p. 91).

“O bosque de Maria” e sua tradução

“Tudo passa sobre a terra”

Iracema (1865)⁵

O conto “O bosque de Maria” propõe-se a explicar a origem do nome de uma região no centro-norte de Moscou, a Márina róscha, ou seja, o bosque de Maria – atualmente, também o nome de uma das estações da Linha 10 do metrô moscovita. Escrito e publicado em 1809, o conto é uma das raras incursões de Jukóvski na prosa e tem evidentes inspirações karamzinianas, que vinha obtendo muito sucesso com textos como “A pobre Lisa” (1791).

Num passado mais mítico que histórico, acompanhamos a história de amor do cantor Uslad e da camponesa Maria, que acaba de maneira trágica quando surge a terceira ponta do triângulo amoroso, o guerreiro Rogdai. Além de elementos típicos da cultura e da história russas, o conto busca apoiar-se nos elementos da natureza para trazer um “colorido típico”: a história se passa às margens dos rios Moscou e Jáuza, as florestas estão repletas de bétulas e tílias, e assim por diante. As personagens são esquemáticas, isto é, ou boas ou más, como que expondo qualidades e defeitos humanos. Sendo um romântico, Jukóvski não poupa adjetivos para descrever os sentimentos de suas personagens. Já como poeta, ele cria belas imagens da natureza e procura dar ao texto uma sonoridade especial. Assim, apesar de ímpar na produção de Jukóvski, por se tratar de um texto em prosa, “O bosque de Maria” não deixa de refletir seu estilo e de ser representativo tanto para sua obra como um todo, quanto para o momento histórico em que se insere.

Até onde pude verificar, não existe uma tradução do conto “O bosque de Maria” para o português do Brasil. Há apenas uma breve menção ao texto, sob título de “O arvoredo de Maria”, na tese de doutorado de Edélcio Américo (2011, p. 116). Para a presente tradução, optei por “bosque” por me parecer mais uma palavra mais corriqueira.

As escolhas tradutológicas, para este texto, foram pautadas mais pela estrangeirização, isto é, por preservar termos específicos da cultura e da história russas e assim “levar o leitor até o tempo e o lugar do original” (BRITTO, 2012, p. 60). Essa decisão foi tomada, especialmente, pensando no período histórico e na escola literária a que o texto pertence, o Romantismo.

⁵ ALENCAR, J. *Iracema*. São Paulo: Melhoramentos, p. 104. *E-book*.

A busca por características nacionais e a exaltação de aspectos culturais, históricos e naturais dos escritores românticos fez com que me parecesse mais lógico preservar, tanto quanto possível, os aspectos “tipicamente russos”. Essa preservação se deu, essencialmente, em alguns termos da arquitetura (*svetlitsa* e *térem*), da política (*possadnik* e *drujina*) e da cultura russa (*bogatyr*, termo, talvez, já mais conhecido pelo público interessado em literatura russa). Optei por não destacar essas palavras em itálico no texto do conto, como de praxe, uma vez que fazem parte dele de forma intrínseca e ajudam na construção do imaginário da história. Por outro lado, não pude deixar de inserir notas de rodapé nessas mesmas palavras, do contrário a compreensão de alguns trechos ficaria prejudicada. Uma opção talvez mais interessante seria organizar um glossário desses termos e anexá-lo ao fim do conto, de maneira a explicar de forma mais detalhada cada elemento. Por questões de tempo e espaço, acabei mantendo as mais tradicionais notas de rodapé.

Do ponto de vista estilístico, optei por preservar (ou, talvez, emular) características de um texto antigo, e, para compor esse estilo, busquei os textos em prosa do Romantismo brasileiro. Nesse sentido, o texto nacional que mais me remeteu ao ambiente de “O bosque de Maria” foi o romance *Iracema* (1865), de José de Alencar (1829-1877). Foi esta uma forma de procurar algum equivalente – tanto quanto possível – em nossa literatura do que foi (ou que pode ter sido) a obra de Jukóvski.

Além do lirismo da narrativa em prosa, característica que se destaca em ambas as obras, outras semelhanças promovem uma possível aproximação entre *Iracema* e “O bosque de Maria”. Brevemente, posso citar: o fundo pseudo-histórico e a intenção de explicar, através de uma lenda, a origem de um determinado local (o bosque de Maria, na Rússia, e o Ceará, no Brasil); a presença central da natureza não apenas como cenário, mas como reflexo das personagens e seus sentimentos; o final trágico da personagem feminina, que morre por amor (ainda em contexto bem distintos, é verdade); e a passagem inexorável do tempo, que pode tudo apagar.

Por fim, sobre a feitura da tradução, esta ocorreu entre os meses de novembro e dezembro de 2022 e contou com o atencioso cotejo da professora **XXX**, que por diversas vezes já me auxiliou com seus preciosos comentários. Mais uma vez, deixo registrado o meu muito obrigado! *Spasibo bolchoe, XXX!*

O bosque de Maria – uma antiga lenda ⁶

Silenciosa e fresca, tomava a noite o lugar do dia causticante, quando Uslad, o jovem cantor, aproximou-se das margens do rio Moscou, junto às quais passara os dias de sua mocidade vicejante. A superfície lisa das águas, que a brisa suave osculava pacificamente, cobria-se dos raios rosados do ocaso: em seu espelho refletiam-se, de um lado, a densa floresta e o térem⁷ do terrível Rogdai, rodeado de altas paliçadas de carvalho (fora construído no topo de um monte, ali onde, nos dias de hoje, veem-se os merlões do Kremlin, os majestosos aposentos dos antigos tsares russos, as catedrais de douradas cúpulas e o campanário de Ivan, o Grande⁸); e, do outro, as verdes margens cobertas de arbustos e cumuladas de cabanas camponesas. Por toda parte, reinava a tranquilidade; o ar estava tomado pelo aroma das tílias em flor: às vezes, das profundezas da floresta, ouvia-se a voz do rouxinol ou o triste canto do papa-figos; às vezes, a brisa inconstante tremulava as copas das árvores; às vezes, um tímido coelho, amedrontado por um leve rumor, lançava-se num arbusto e fazia farfalhar os galhos ressequidos. Uslad ia por uma vereda, que serpenteava entre as árvores; sua alma, repleta de recordações, estava imersa em reflexão. Um tempo passado, tempo em que ele fora feliz, surgia em seus pensamentos com todos os encantos.

— Onde estás, felicidade minha? – perguntou-se o triste Uslad. – Onde estás, tempo de outrora? Venho até este mesmo lugar onde, certa vez, chamei minha vida de feliz: denso bosque, límpido rio, verdes margens, vós não mudastes; mas tu, felicidade minha, tu já não mais existes. A fragrante tília, como antes, espalha seu doce perfume, o sonoro rouxinol ou o papa-figos solitário, como antes, cantam nas profundezas do denso bosque; mas aquele que, certa vez, deleitou-se com a fragrante tília em flor ou, pensativo, diante da voz do sonoro rouxinol ou do pio do papa-figos solitário, sonhou mais vivamente com a própria felicidade, este não se parece mais consigo mesmo. Ah! Vós não me reconheceríeis, encantadoras paragens; embaciados estão meus olhos de pesar, pálidas estão minhas faces, sombrio tornou-se meu semblante de desalento...

Uslad aproximava-se das margens de um límpido riacho⁹ que, murmurejando e refulgindo, corria pela areia dourada num arbusto verdejante e desaguava no rio Moscou; ele viu na escarpa o térem solitário do terrível Rogdai. As últimas luminescências da tarde

⁶ Primeira publicação: revista literária *Mensageiro da Europa* (nº 2/3, 1809). (N. T.)

⁷ Térem. Espécie de palacete feito de madeira, típico da nobreza russa até o século XVIII. (N. T.)

⁸ Ivan, o Grande (1440-1505). Grão-príncipe de Moscou entre 1462 e 1505. (N. T.)

⁹ Na edição usada para tradução, há o seguinte comentário de Jukóvski: “Atualmente, o turvo Neglínaia”, um dos afluentes do rio Moscou, que foi canalizado no fim do século XIX. (N. T.)

brincavam ainda nas fasquias do telhado da svetlítsa¹⁰ superior e nas extremidades afiladas das altas paliçadas; as copas dos velhos carvalhos, das bétulas e tílias, que cobriam todo o monte, erguiam-se umas sobre as outras, sombreando-se aos poucos, até por fim escurecerem por completo; tão somente no térem que, tal qual um gigante elevava-se acima da floresta, cintilava uma luzinha que ia morrendo; afinal, mesmo ela apagou-se, a penumbra espalhou-se por toda parte. Uslad, ao ver o térem de Rogdai, estremeceu, deteve-se, observando-o longamente, em silêncio, imóvel, sombrio, mantendo os braços cruzados; por fim, o pranto desaguou de seus olhos...

— Ah, Maria! – exclamou ele do fundo do coração, e sua cabeça pendeu sobre o peito.

Nascera o jovem Uslad às margens do rio Moscou, numa pobre choupana, de pais honrados. A natureza o havia galardoado de uma bela alma, um belo rosto e o dom de compor belas canções. Muitas vezes, estendido às margens do límpido rio Moscou e olhando para suas ondas prateadas, ele passava o ocaso noturno entre os sons de seu clarim. Os afáveis sons ressoavam pelas margens e eram repetidos pelos ecos do frondoso bosque. As jovens moças da aldeia gostavam de ouvir Uslad quando ele, com seus versos singelos, louvava a primavera, a tranquilidade das cabanas agrícolas, a liberdade das andorinhas do céu, a ternura das rolinhas dos carvalhos, ou figurava a suavidade das violas-roxas, cujo perfume ele comparava à doce alma de uma mãe extremosa. Uslad era de todos o mais agradável nos serões da aldeia; ninguém sabia contar tão bem histórias de terror, com os quais as mocinhas tímidas estremeçiam e achegavam-se às mães, enquanto os jovens rapazes ficavam com os cabelos em pé; dentre todos, era o doce e alegre Uslad de bom coração o preferido para as brincadeiras de roda e jogos diversos... Na aldeia, chamavam-no rouxinol. As velhas deixavam de carregar o cenho e ralhar com as filhas quando Uslad as vinha visitar; já os velhos, em sua presença, recobravam o viço e sentiam-se jovens. As moças da aldeia não se cansavam de olhar para Uslad, que tinha um rosto encantador, olhos negros que, sombreados por longos cílios, reluziam sob fartas sobrancelhas negras; os cabelos loiro-escuros, cujas suaves madeixas cascadeavam sobre sua bela fronte, adejavam ao redor de seu pescoço descoberto, branco como a neve, e realçavam suas faces frescas e coradas como uma jovem rosa. Porém mais que as outras e com um sentimento ainda mais terno olhava para ele a bela Maria. Sua cabana fora construída naquele mesmo lugar onde o riacho ligeiro desaguava no límpido rio Moscou.

¹⁰ Svetlítsa. Localizado na parte mais alta do térem, era um cômodo guarnecido de grandes janelas, sendo por isso o mais claro da casa. Geralmente, era um espaço exclusivamente feminino, usado para trabalhos domésticos, em especial a costura. (N. T.)

Maria completara quinze anos; ela tinha um coração bondoso, porém era uma completa criança: tudo a divertia, tudo a emocionava e distraía. Amava sua velha mãe mais do que a si mesma; com frequência olhava para ela nos olhos e dizia, entre lágrimas: “Mãezinha, minha querida, estou pronta para dar minha alma por você”. Ela chorava quando a velha ficava doente, ou triste; mas, ao mesmo tempo, qualquer ninharia podia tomar sua atenção: ela corria atrás das borboletas multicoloridas, ou ria de todo coração quando ouvia uma palavra divertida, quando notava um rosto feio. Maria era sensível: nenhum sentimento terno podia apagar-se em seu coração, mas poderia ser esquecido (por algum tempo, é verdade) por qualquer outra nova sensação, ainda que das mais débeis.

A bondosa Maria desabrochava, qual uma violeta do campo, à sombra da cabana de seus pais, bem guardada pelo amor da mãe. Desde algum tempo, seu coração estava preenchido por uma chama secreta, que avivava dentro dela todos os outros sentimentos – seu amor pelo belo Uslad; mas esse sentimento não a impedia de continuar sendo alegre como antes, de regar suas flores como antes, de dar de comer a seu pintarroxo, de cantarolar alegres cantigas quando sentava-se junto da mãe para fiar à porta da cabana, e rir de coração leve quando as amigas contavam alguma história engraçada. O belo cantor sentia um terno langor em seu peito quando olhava nos olhos de Maria de bom coração. Ah! Ele a amava apaixonadamente. Era ela a imagem suave que surgia diante dele quando ia se deitar; ele a via em sonhos; ele a via ante o primeiro raiar da manhã que chegava. Uslad ficava pensativo quando longe dela, pensativo quando a via diante de si, vivaz, travessa, alegre. Maria suspirava, em seu rosto afigurava-se um sentimento profundo, vindo do coração, quando seus olhos encontravam os olhos de Uslad. Ela alegrava-se quando Uslad confiava-lhe seu terno amor; ela beijava suas faces rosadas e dizia: “Meu bom Uslad, tu és a minha felicidade”.

Certa vez, às horas do entardecer, o cantor tocava seu clarim, estirado à margem da nascente, tendo sob seu olhar a cabana de Maria. Ao ouvir os sons conhecidos, Maria pegou uma bilha e foi buscar água na fonte cristalina. Ao alcançar Uslad, deixou sobre a relva a bilha, sentou-se ao pé de seu amigo, beijou-lhe a face ardente e, envolvendo-o com um de seus brancos braços, repousou em seu ombro a linda cabeça. Ficaram perdidos em pensamentos. A tarde estava silenciosa e clara; o bosque, animado pelo retorno da primavera, estava tomado pelo perfume do pado, do sopro odorífico do lírio-do-vale, da violaroxa e das ervas aromáticas; a brisa esvoaçava pelas árvores; os rouxinóis assobiavam ao longe; ouvia-se no ar o zunido dos insetos; os filetes suaves da fonte, dourados pelo sol poente, que penetrava por entre as raras árvores, derramava ternamente seu borbotar, com o sussurro do junco e o tremular da roseira em flor, que sombreava a margem baixa

da nascente: todos esses sons produziam juntos uma harmonia encantadora e única, que tocava n'alma, engolfando-a num devaneio contemplativo. Uslad e Maria por um longo tempo calaram, embriagados de amor.

— Ah, Maria! – disse Uslad por fim. – Amo a ti mais que a própria vida. Lembras aquele instante em que nos encontramos à margem desta límpida fonte? Vieste buscar na bilha água fresca, esqueceste de ti a ouvir o rouxinol e ficaste pensativa sob esta mesma bétula frondosa; eu voltava de Novagorod¹¹, sedento pela caminhada e pelo calor; tu saciaste a minha sede e olhaste para mim com um olhar tão carinhoso que meu coração encheu-se naquele mesmo minuto de uma doçura indescritível. Ah! Desde aquele minuto deixei de ter o controle de minh'alma; desde aquele minuto, minha única felicidade era estar contigo e pensar em ti. Por ti, o belo mundo de Deus fez-se ainda mais belo para mim. Em tudo que me apraz a alma, encontro a tua doce imagem. Tua voz para mim é mais deleitante que o arrulho do papa-figos, quando o ouço sob o brilho do sol poente; teu andar é mais leve que a brejeira brisa de primavera quando ela sopra sobre a superfície tranquila do rio Moscou ou quando balouça a relva delicada. Ao sentir no bosque o perfume da bela-da-noite¹² penso: é tão agradável quanto o hálito doce da minha Maria. Quando a lua cheia brilha por entre o espesso bosque, quedo-me em contemplação: parece-me que na luminosa cintilação da lua paira sobre mim a tua imagem, que estou cercado por tua presença invisível. Amiúde, no momento em que a noite assume seu trono, eu me esqueço de mim horas inteiras ao pé de tua cabana; acobertado pelos arbustos da roseira silvestre, olho para ti, sentada ao pé da porta junto de tua mãe, alumiada pelo brilho cor-de-rosa da tarde; a tua mãe ajeita-te os cabelos louros, prende-os numa trança e beija-te, chama-te de minha alegria; e tu cantarolas, qual rouxinol, ou ergues para a tua mãe o rosto terno, cândido, pleno de amorosa contemplação, e então eu... porém, minha querida, minha adorada, minha Maria de bom coração, poderia eu descrever o que sinto então? Ah! Nesse instante, minh'alma não está mais dentro de mim; ela acorre a ti, plena do mais puro e imaculado amor que sinto.

Assim falou Uslad. Maria não respondeu; mas ela suspirou, abraçou-o mais forte com o alvo braço, recostou mais ternamente a linda cabeça junto a seu peito.

— Iremos nos unir – continuava Uslad – quando completares dezesseis anos. Seis vezes deve a lua cheia iluminar a copa das árvores, antes que tu sejas minha; então a tua

¹¹ Novagorod. Forma arcaica para se referir à cidade Novgórod, uma das cidades russas mais importantes na Idade Média. (N. T.)

¹² Bela-da-noite. Segundo nota da edição, trata-se de uma antiga denominação popular da flor héspere (*hesperis matronalis*), também conhecida em português como juliana-dos-jardins. É uma flor típica do território euroasiático e não se deve confundir, então, com a tropical bela-da-noite (*mirabilis jalapa*). (N. T.)

terna mãe viverá em nossa cabana; ela passará a velhice tranquilamente, como o entardecer de um dia claro... Agora, minha querida amiga – Uslad calou-se por um minuto e então continuou: —, devo me separar de ti por um tempo. O velho Peresvet, o meu benfeitor, meu mentor, parte daqui rumo a sua pátria, para junto de seus amigos e parentes, e eu o devo acompanhar, pois é provável que não nos tornaremos a ver. Minha viagem estende-se até a terceira lua cheia. Maria, não te esqueças de mim nessa ausência. Quando surgir a lua – neste instante os cornos dourados de uma meia-lua cintilavam por entre as nuvens acima do telhado do térem de Rogdai —, quando dourarem as ondas que vem e vão, chega-te à fonte e pensa em Uslad: a alma dele estará acima de ti. Em cada som aprazível, com o qual se derramará em teu coração um doce desalento, ouvirás a terna voz do coração dele.

Maria chorava; Uslad calou-se; eles levantaram-se. O cantor ergueu os olhos para o alto térem de Rogdai – uma nuvem negra pairava acima dele; involuntariamente, a tristeza tomou conta de sua alma: aquela nuvem parecia-lhe um prenúncio de seu próprio destino. “Oh! O que estás por me trazer, tempo vindouro, tempo distante, tempo insondável?”, pensou ele. Um célere relâmpago cortou a nuvem num sulco flamejante; as nuvens incendiaram-se e súbito apagaram-se; o coração de Uslad confrangeu-se; ele lançou a Maria um olhar pensativo: no formoso rosto estampava-se o acanhamento; os olhos, fixos na nuvem, como que procuravam ali os rastros do relâmpago que passara: ela suspirou, deu um beijo em Uslad e lentamente dirigiu-se a sua cabana. Uslad sentou-se em seu barco, trasladou-se à outra margem do rio Moscou, onde ficava sua cabana, estendeu-se na relva, tristemente deitou a cabeça sobre as mãos e pôs-se a olhar com vagar a cabana de Maria, na qual ardia uma luzinha, às vezes obscurecida por uma sombra suave. Por fim, a chama apagou-se. Uslad cerrou os olhos e chorou; parecia-lhe que apagara-se naquele instante a felicidade de sua vida, que Maria não mais existia no mundo.

A aurora matinal não encontrou Uslad às margens do límpido rio Moscou. Nos primeiros dois dias, Maria não parou de afligir-se e chorar. Baixando a cabeça, cobrindo com o avental os olhos devastados, úmidos de lágrimas, ela ficava sentada à porta da cabana e não dava ouvidos aos consolos da boa mãe. No terceiro dia, foi ela até a fonte. De súbito, surgiu diante de seus olhos um guerreiro desconhecido: ele vestia uma armadura brilhante, a cabeça estava coberta por um elmo, nas costas jazia uma pele de urso. O rosto do desconhecido era majestoso e severo: os olhos, bastante fundos, brilhavam com fulgor sob as densas sobrancelhas; uma barba negra e eriçada cobria parte de suas faces bronzeadas. Maria ficou aturdida. O desconhecido olhava para ela fixamente.

— Quem és tu, bela donzela? — perguntou ele. Maria assustou-se com a voz troante, não pôde erguer os olhos e pôs-se a correr em disparada para cabana. O guerreiro a seguiu.

Aquele era Rogdai, o glorioso e poderoso bogatyr¹³. A ele pertenciam os vastos campos entre os quais serpenteava o límpido rio Moscou; a ele pertencia o alto térem, cercado pelas paliçadas de carvalho. Por muito tempo ele servira com braço forte à grandiosa cidade de Novagorod; os correligionários chamavam-no de Rogdai braço de aço; já as pessoas simples chamavam-no de Rogdai coração cruel; isso porque não lhe era conhecido um único sentimento humano, nem nunca em seu semblante formara-se uma ruga sequer; era terrível, indomável na vingança; nem o choro, nem o sorriso de um inocente recém-nascido penetravam sua alma inexpugnável. Tendo causado a morte, numa reunião do povo, de um dos mais ilustres possádniks¹⁴ de Novagorod e sendo obrigado a esconder-se da grandiosa cidade sem demora com sua fiel drujina¹⁵, ele foi à célebre Kiev, até o grão-príncipe Vladímír¹⁶, para servir-lhe ao lado dos bogatyres Iliá, Tchurila e Dobrýnia. Como desejasse visitar, no caminho, sua propriedade e o térem paterno, no qual passara os tempos de infância, ele surgia agora às margens do rio Moscou, cerca de dois dias depois da partida do cantor Uslad.

Um novo sentimento abriu-se na alma de Rogdai no instante em que se encontrou com Maria junto à fonte; ele começou a visitar, todos os dias, a cabana da mãe dela. Conversando com a velhinha, ele lançava olhares oblíquos a sua graciosa filha, que, baixando a cabeça, corada e trêmula, sentava-se para fiar e deixava cair o fuso todas as vezes que seu tímido olhar encontrava, por acaso, os olhares reflexivos de Rogdai, nos quais ardia uma chama sombria. Uma paixão insaciável, atrelada à tortura dos desejos e à inquietação secreta do ciúme, desenfreado no coração do terrível guerreiro. Pela primeira vez, ele sentiu o desejo de ser amado, pela primeira vez, aprendeu a suavizar a voz tonitruante; às vezes, surgia um leve sorriso em seus lábios; todo o tempo e em toda parte pensava ele em Maria: procurava-a junto da fonte, nas profundezas do bosque; seguia-a pelo campo

¹³ Bogatyr. Termo que se refere aos heróis lendários da poesia épica popular russa. Combatiam monstros e todos os inimigos da cristandade. Alguns dos mais famosos são Iliá Múromets, Tchurila Pliónkovitch e Dobrýnia Nikítich, mencionados mais adiante por Jukóvski. (N. T.)

¹⁴ Possádnik. Antigo título político eslavo, referindo-se ao líder da cidade. Em algumas cidades da Rússia medieval, era eleito pelos habitantes. (N. T.)

¹⁵ Drujina. Na Rússia medieval, a tropa que servia exclusivamente um chefe, geralmente um príncipe ou guerreiro importante. Havia algumas hierarquias dentro da drujina e seus membros eram chamados de drujínniki. (N. T.)

¹⁶ Vladímír (c.958-1015). Grão-príncipe de Kiev, responsável pela cristianização do território russo medieval. Importante figura histórica, tornou-se também figura lendária, figurando em diversas narrativas folclóricas. (N. T.)

e, não poucas vezes, para agradá-la, tomou parte nos alegres folguedos dos camponeses e camponesas. Todos os dias, traziam a Maria ricos presentes de Rogdai: ora um brilhante colar de pérolas, ora um sarafã de seda, costurado com ricos galões, ora uma fita com franjas prateadas, brincos, um anel de ouro.

— Maria – dizia-lhe o terrível guerreiro —, dá-me teu coração, farei a tua felicidade. A ti pertencerão meus tesouros, meu térem, meus campos e bosques. Andarás coberta de ouro e prata. Levar-te-ei à esplendorosa cidade de Kiev, mostrar-te-ei ao grão-príncipe Vladímir; tu verás os jogos dos bogatyres, ofuscarás todas as beldades da cidade, serás o adorno dos palácios do príncipe e a alegria de toda Kiev...

Que se passou em teu coração, em que pensavas, bondosa Maria? A princípio, ela tinha saudades e chorava. “Uslad, querido Uslad, por que não estás junto de mim?”, dizia ela, mirando a fonte cristalina junto da qual se haviam separado. Ah, que lástima! Ela já sentia que a presença de Uslad era imprescindível para conservar em seu coração a afeição de antes. Ao imaginar Uslad, ela imaginava a felicidade de sua vida; mas, pensando em Rogdai, vinha-lhe à mente apenas suas riquezas sem fim, o burgo suntuoso de Kiev (do qual só ouvira falar em contos de fadas), bogatyres gloriosos, o fulgor do magnífico palácio do príncipe, mas nunca pensava em Rogdai propriamente; do contrário, seu coração jamais poderia vacilar entre o belo Uslad e o terrível guerreiro, cuja imagem tenebrosa causava-lhe arrepios. Mas, ai! A razão cega cegou também o terno coração de Maria; ao longo do primeiro mês, todo o santo dia ela ia até a fonte recordar Uslad – e todas as vezes encontrou ali o guerreiro Rogdai. O segundo mês se passou, e Maria já com grande atenção passara a ouvir as propostas de Rogdai: em sua alma, que antes era tão casta, nasceram sonhos orgulhosos de brilho, de riqueza e do triunfo de seus encantos. O terceiro mês chegou – e Maria deu sua mão a Rogdai... Ah! Quem poderia imaginar, bondosa Maria? Mas por que culpar teu pobre coração? Ele nunca traiu Uslad. Enganavas a ti mesma, Maria, quando te asseguravas de que não mais amavas teu amigo. Breve desaparecerá tua cegueira; breve outra vez renascerá n’alma teu antigo sentimento de amor, ao qual estavas acostumada, com o qual eras tão feliz... O que será então, inocente, enganada, infeliz Maria?

Aproximava-se Uslad das paragens de sua terra natal; já via ao longe o alto térem de Rogdai, via a fumaça pairando sobre os telhados das cabanas e dourada pelo fulgor da manhã que nascia. Seu coração estava repleto pelos vacilantes sentimentos de alegria, amor e impaciência. Nesse minuto, veio a seu encontro um pastor que conduzia o rebanho ao pasto e cantava sua cantiga matinal – reconheceram-se.

— Pobre Uslad, para que tinhas de voltar à terra natal! – exclamou o pastor. Uslad empalideceu.

— O que se passou? – perguntou ele com a voz mudada.

— Muitas águas rolaram desde o tempo em que tu deixaste o nosso povoado – respondeu o pastor. – Tua Maria é ave migratória: abandonou o ninho onde nasceu e quer voar para outros lados; ela deixou de te amar: deu seu coração ao rico e poderoso guerreiro Rogdai! Ah! Pobre Uslad, para que tinhas de voltar à terra natal!

O pastor olhou para ele com compaixão, suspirou, outra vez pôs-se a conduzir o rebanho, outra vez pôs-se a cantarolar sua cantiga matinal. Uslad não pôde dar uma palavra em resposta: ficou parado como se atingido por um raio e, com olhos vidrados, olhava para as ondas, nas quais se refletia o céu limpo. A cotovia revoava e cantava sob as nuvens; a brisa da manhã soprava em seu rosto; vinham do campo os bálsamos das flores e ervas. Uslad nada sentia. O sol nasceu; seus primeiros raios brincavam no telhado do alto térem: por acaso os olhos de Uslad ali se detiveram; toda sua alma inquietava-se; ele lançou-se à relva, caiu no choro e permaneceu ali todo o dia, no mesmo lugar, imóvel, suspirando e torturando-se. Caiu a tarde. Os agricultores e pastores voltaram do campo. Suas vozes alegres despertaram Uslad. Ele levantou-se, outra vez dirigiu seu olhar ao térem, olhou para ele durante muito tempo, por fim tirou do peito um feixe de lírios-do-vale secos, amarrados com os cabelos de Maria, que ela dera-lhe de presente na véspera de sua separação, e lançou-o ao rio, acompanhando-o com os olhos, por alguns minutos, pela correnteza das ondas, depois baixou a cabeça, tentando conter os suspiros que lhe confrangiam o peito, deu meia volta para nunca mais, nunca mais voltar àquele lugar onde fora perdido para sempre tudo que o alegrara em vida.

Passou o outono, passou o inverno. Uslad errava pelas cidades e aldeias. Ah, que lástima! Ele pensava esquecer os tempos passados, esquecer sua felicidade perdida – em vão! Naquelas mesmas canções com as quais ele alegrava os moradores do campo e da cidade, para evitar morrer de fome, cantavam-se os doces sentimentos que certa vez deliciaram sua alma, cantava-se aquela mesmo recanto feliz, onde antes ele encontrava a alegria todas as manhãs, onde ele passava todas as noites à espera. Veio a primavera, e todo o amor que ele considerava quase apagado, outra vez reacendeu em sua alma.

— Não – exclamou Uslad –, não posso respirar longe dela; onde quer que eu esteja, meu destino será o mesmo: consumir-me de amor, definhar de sofrimento; aqui, em outro lugar, tudo para mim é alheio; e lá, no meu torrão natal, tudo que me é querido, tudo que foi testemunha de minha felicidade, tudo será confidente de minha desgraça. Não vou me encontrar com ela. Não vou ficar junto dela, mas vou vagar ao redor de sua cabana, vou segui-la em segredo nas profundezas do bosque, ouvir sua voz às vezes, respirar a brisa que refresca seu peito ou agita suas claras madeixas; vou molhar com minhas lágrimas

mas os rastros que ela deixar na relva com seu passo suave; enlevado, escondido pelas sombras da noite, vou olhar a luz de sua lamparina, acesa diante do ícone, que atravessa a janela da svetlitsa, e junto dela orar à Mãe de Deus por sua felicidade. Assim, pátria minha, e vós, bosques fraternos, e vós, margens floridas do rio Moscou, tornareis a ver Uslad; retorno a vós, para definhar em vosso seio, definhar ali onde floresceu e murchou a minha alegria. Ah, vendo como outro possui a minha felicidade, logo morrerei de tristeza. Chegará a manhã, a primeira andorinha levantará voo sob as nuvens, a brisa correrá pela copa das árvores, e as folhas de outono cairão, ruidosas; então, Maria, tu vais olhar pela janela e dirás: “Primeira andorinha, por que foste acordar tão cedo? Brisa de outono, por que dissipas a beleza dos carvalhos? Por que em meu coração sinto uma saudade desconhecida?” Vais sair para dispersar tua tristeza pelo campo; ali, perto de uma vereda sinuosa, à beira do cemitério, à sombra das antigas bétulas, verás um túmulo fresco; deterás nele teus olhos pensativos. “Aqui jaz o cantor Uslad”, dirão para ti as moças do campo, tristemente reunidas ao redor do túmulo. Vais te recordar da nossa felicidade de antes, recordar o cantor Uslad; desalentada, voltarás a teu térem, darás um suspiro do fundo do coração e dirás: “Ele me amava, mas já não mais existe”.

O sol já havia quase se posto quando Uslad parou às margens da fonte, vendo o térem de Rogdai.

Por muito tempo, em desalentada reflexão, ele ficou olhando para a morada de Maria; seus olhos procuravam o fulgor da lamparina na janela solitária da svetlitsa dela... em vão; uma escuridão profunda reinava no térem do guerreiro Rogdai. À oeste, já desaparecia a última faixa do entardecer, à leste, surgia a lua cheia, semelhante ao clarão de um incêndio longínquo: todo o térem cobriu-se com seu brilho. Uslad pôde ver claramente que todas as corrediças das janelas estavam fechadas; que os fortes portões de madeira não tinham ferrolho, mas sim trancas de ferro – um temor involuntário ergueu-se em sua alma. “O que significa isso?”, pensou ele, “Por que essa escuridão no térem de Rogdai? Que foi feito de ti, Maria?” Uslad atravessou a nascente a pé e, por uma vereda, emaranhada nos arbustos, foi rumo ao alto do morro – detém-se a todo o momento – escuta – não ouve nada – apenas os suaves filetes do riacho fluem com um murmúrio pela areia, ora zumbe uma libélula, ora uma folha desprende-se de uma árvore e cai, trêmula, no chão.

— O que me predizes, silêncio horrendo? – interrogou Uslad, olhando ao redor com temor e vendo perto de si somente um triste abandono. De repente, ele ouviu um ruído próximo... alguém correndo... as folhas secas estalavam sob seus pés... o ruído se aproxima... Uslad esconde-se nos arbustos... ele vê uma mulher... a lua ilumina seu

rosto... O cantor reconhece a boa Olga, amiga querida de Maria... ele lançou-se a seu encontro... Olga gritou e cobriu o rosto com ambas as mãos...

— Valei-me, anjos do céu! – exclamou ela. – É um fantasma, a alma de Uslad! – suas pernas fraquejaram e ela teria caído na relva, não fosse Uslad tê-la segurado em seus braços.

— O que há contigo, minha boa Olga? Por que tens medo de Uslad?

Olga tremia como uma folha, não se atrevia a erguer os olhos, persignava-se, dizia consigo uma oração.

— Recompõe-te, Olga querida, olha para mim. Não estou morto, sou eu, Uslad, estou vivo, voltei para minha terra natal, quero ver Maria.

Os sons daquela voz conhecida alentaram um pouco a amedrontada moçoila; por alguns minutos não pôde ela voltar a si de medo, por fim, pouco a pouco, ousou erguer os olhos...

— Será mesmo Uslad quem vejo? – perguntou ela. – Em verdade, o rosto é dele, são dele os agradáveis olhos, é dele a voz conhecida. Ai! Bom Uslad, por que estás aqui?.. Mas, afastemo-nos deste lugar – tenho medo. Logo será meia-noite; nenhum dos nossos camponeses vem aqui a essa hora: eu mesma por descuido atrasei-me no bosque; afastemo-nos, Uslad; é este um lugar terrível – Olga pôs-se a correr na frente, puxando Uslad atrás de si, e dali dois minutos encontravam-se às margens da límpida nascente.

— Olga – disse Uslad —, não irei embora nem deixarei que te vás: quero saber por que te causa tanto medo o térem de Rogdai e o que foi feito de Maria.

— Ah, bom Uslad, o que me perguntas!

— Diz, doce Olga, em nome do Senhor eu te peço; não saber é pior do que a morte.

— Está bem, Uslad, ouve. Senta-te mais perto de mim; aqui já não me dá tanto medo: vejo na outra margem da nascente nossa cabana.

Sentaram-se. Uslad estremeceu: o coração predizia-lhe algo funesto.

— Muito, Uslad, muito mesmo mudou desde quando tu deixaste o nosso povoado – assim começou a dizer Olga. – Pagou caro a minha pobre amiga por sua leviandade. Ah! Céu misericordioso, por que é que ela, sem indagar à própria alma, foi acreditar nas promessas pérfidas de um sedutor?.. Uslad, tua Maria não deixou de recordar-se de ti nem um único minuto. Que se pode fazer se ela, como uma criança, deixou-se seduzir por brocados de ouro, pérolas, fitas, que deu-lhe de presente o terrível Rogdai, e pela esperança mundana de resplandecer com seus encantos na grandiosa cidade de Kiev? Ah, que lástima! Ela mesma enganava-se quando considerava findo o antigo amor, e achava que seus vaidosos pensamentos eram afeição pelo terrível Rogdai. Não, Uslad,

não a ofenda com um pensamento tal: jamais o coração de Maria foi inconstante; e possível é, meu amigo, esquecer aqueles doces sentimentos com os quais revigora-se nossa alma nos melhores anos de vida, com os quais são unidas todas nossas esperanças de felicidade, com os quais a terra transforma-se para nós no paraíso celeste? Nem um único instante de alegria ela viu desde o momento em que foi obrigada a deixar a cabana da mãe. Ouve: na noite que precedeu o dia que lhe fora destinado casar-se e entregar-se, na Igreja de Nosso Senhor, diante do santo altar, para sempre a Rogdai, jurando secretamente esquecer de vez Uslad, eu fiz uma visita à minha amiga; mas onde fui encontrá-la? Aqui, às margens da límpida nascente, neste mesmo lugar onde tu, Uslad, deste a ela o último adeus. Estava ela sentada, combalida, com a linda cabeça caída sobre o peito, com os olhos sem luz, as faces descoradas como se houvesse sido sentenciada à morte. Ah, Uslad! Ela nem adentrara ainda o tótem de Rogdai e já os sonhos de prazeres que ela nele imaginara encontrar haviam desaparecido: seu único pensamento era naquilo que estava prestes a perder; tão-somente o tempo passado, tão-somente as alegrias perdidas preenchiam sua alma atormentada. Ao ver-me, ela levantou-se, fazendo-me um sinal para que a seguisse, e, calada, foi até sua cabana. A mãe não estava em casa; uma velinha ardia diante do ícone de Nossa Senhora. “Reza comigo”, disse Maria e caiu ao chão, aos prantos. “Santa Consoladora”, exclamou ela, “peço não por mim; para mim não mais existe felicidade: não a desejo, não a vou buscar, eu mesma abri mão dela; mas tem misericórdia para com o meu querido, meu abandonado, meu orfanado amigo; olha por ele, protetora dos infelizes”. No outro dia, trouxeram-lhe ricas prendas da parte de Rogdai: ela olhou-as com indiferença. As moças da aldeia cantavam alegres canções na porta de sua cabana: Maria, parecia, não as escutava. A mãe vestia-a para casamento, acarinhando-a com palavras e olhares: Maria lançava-lhe olhares meigos, beijava-lhe as mãos, suspirava, secava as lágrimas e não dizia uma palavra. O terrível Rogdai ficou pasmo quando ela entrou na igreja, triste, pálida como o linho, e deu-lhe, trêmula, a mão. O rosto do temível guerreiro, enquanto durou a cerimônia do casamento, ficou sombrio: com uma suspeita austera ele examinava sua noiva, de pé perante o altar como uma vítima trazida para ser imolada. Casaram-nos. Uslad, repito: nem uma única alegria gozou tua Maria desde o derradeiro instante em que ela deixou a cabana dos pais. Nós duas nos encontramos todo santo dia: eu sempre a encontrava imersa em contemplação. Às vezes, à noitinha, ela sentava-se na encosta do morro e cantava tuas belas canções; outras vezes, detinha-se, aflita, à margem da nascente; mas, acima de tudo, ela vinha com pesar até o rio olhar para tua cabana afastada. A austeridade do guerreiro Rogdai causava nela tremores: ele amava-a com um amor ardente, mas até mesmo a ternura que havia nele

tinha algo de cruel. A simplória Maria, para quem palavras e olhares sempre estavam de acordo com as secretas disposições do coração, correspondia àquele amor apenas com uma obediência silenciosa: só se aproximava dele quando ele assim permitia; não ousava ser-lhe carinhosa e era com resignação que aceitava os soberbos carinhos dele. Ah, que lástima, infeliz Maria! Antes tão alegre e travessa que pulava de contentamento em meio às amigas brincalhonas, Maria agora quase nunca sorria e mesmo em seu sorriso estampava-se o pesar de sua alma. Rogdai notou sua aflição; com frequência, com ar de lúgubre suspeita, fixava ele os olhos no rosto pálido de Maria: ela estremecia e baixava os olhos ao chão. Com frequência queria ele perguntar-lhe a razão de tão incessante desalento, começava a falar e ia embora, sem terminar a pergunta – e o que poderia responder-lhe Maria? Passaram-se três semanas. Certa manhã (estávamos juntas, eu e Maria, e ensartávamos pérolas num cordão para a mãe dela), ele veio até a svetlitsa. “Maria”, disse ele, “depois de amanhã iremos a Kiev: está pronta”. Maria empalideceu; suas mãos penderam, ela quis responder, as lágrimas correram de seus olhos como um riacho. “O que significa isso?”, trovejou o guerreiro com voz horrenda. Maria segurou-lhe a mão (pela primeira vez, ela permitiu-se uma ousadia dessas). “Em nome de Deus”, exclamou ela, fixando nele o meigo olhar, “fica aqui ainda um mês, um só; permita que eu me acostume ao triste pensamento de que devo deixar minha terra, abandonar para sempre minha mãe, minhas amigas, meus campos e bosques natais”. Comprimindo o belo rosto à mão do temível guerreiro, ela regou-a de lágrimas. Que coração haveria de não se compadecer do planger suplicante de Maria? Por alguns instantes, ficou calado o austero Rogdai: em seus olhos soturnos refulgiu um sentimento. “Não te posso negar o pedido, Maria”, respondeu ele, amansando a voz. “Faço gosto em confortar-te. Concordo, pois, em permanecer ainda um mês nestas paragens; mas, Maria”, e aqui ele cravou nela um olhar desconfiado, “respondes mal ao meu amor ardente: ai de ti se não for apenas a afeição por tua mãe e tuas amigas e pela tua terra natal que te prende a este lugar”. Ele se foi. Maria olhou para mim e não disse uma palavra: suspiramos as duas.

“Passaram-se ainda duas semanas – as mais tristes para a pobre Maria. Ela esforçou-se por afastar de si as lembranças de Uslad, mas a cada minuto, contra sua vontade, pensava: ‘Breve ele retornará, virá dar-me sua alma, pleno de doces esperanças, pleno do amor de antes, enquanto eu...’ Ela enlanguescia de saudade e lágrimas e não podia esconder nem a saudade, nem as lágrimas de Rogdai; ele via a tristeza dela – mas calava e seus terríveis olhares tornavam-se cada vez mais e mais sombrios; um ciúme horrível grassava em seu coração. ‘Maria’, dizia ele, às vezes, mantendo fixo nela o olhar, ‘tua alma não está tranquila, a consciência denuncia-te: tens horror aos meus olhares’. ‘Maria’, exclamou ele, ‘eu sei que tens horror aos meus olhares’.”

mava ele, às vezes, com a voz trovejante, que fazia a pobre entorpecer, ‘eu te amo com paixão... mas ai de ti se estiveres me enganando!’

“Por fim, chegou o tempo de teu retorno, e a pobre Maria perdeu por completo a paz. Ah, que lástima! Ela tinha medo do temível Rogdai, tinha medo de tua doce presença, tinha medo do próprio coração: o menor dos ruídos já a fazia estremecer. Ela não queria, tinha pavor de ver-te; mas, Uslad, apesar disso, ela como que esperava por ti, não se afastava da janela da svetlitsa, ficava horas inteiras sentada à margem do rio Moscou, fixando o olhar imóvel na margem oposta, lá onde se via o telhado de palha de tua cabana. Certa manhã – aconteceu no dia seguinte a teu encontro com o pastor da nossa aldeia —, eu fui fazer-lhe uma visita, encontrei-a só, triste como antes, à margem do rio Moscou, no mesmo lugar que ela passara o dia anterior e todos os outros; contei-lhe que haviam te visto na véspera; mas tu, ao saber do casamento, não quiseras entrar no povoado; fostes embora sem que se soubesse para onde. Maria pôs-se a chorar. ‘Anjo consolador, vai com ele’, disse ela, ‘que ele seja feliz; que ele, se puder, esqueça-se de Maria’. Ela mantinha os olhos no céu. Estávamos então naquele mesmo lugar onde as ondas formavam uma baía rasa; derramando-se sobre as pedrinhas claras, com um suave murmurejar, uma onda estendeu-se quase até os pés de Maria – espalhou-se – algo ficou na areia – agachei-me – vi um feixe de lírios-do-vale secos, amarrados com cabelos – ergui-o, mostrei-o à Maria: meu Deus, com que palavras retratar o horror dela! Era como se uma horrível aparição houvesse surgido diante de seus olhos, os cabelos arrepiaram-se no topo de sua cabeça, ela começou a tremer, empalideceu. ‘São meus cabelos’, exclamou ela. ‘Uslad já não mais existe neste mundo: jogou-se no rio’. E caiu a meus pés, sem sentidos. Neste exato momento, aparece Rogdai: ele aproxima-se, vê Maria sem sentido, ergue-a; olha com desconfiança para seu rosto: estava este coberto pela palidez da morte; ele tira o elmo da cabeça, manda que eu busque um pouco d’água para molhar a cabeça de Maria que, qual uma rosa seca, está reclinada em seu ombro esquerdo. Por alguns minutos, tentamos trazê-la de volta a si; por fim, Maria abriu os olhos – mas eram olhos turvos; ela olhou para Rogdai e não o reconheceu. ‘Ah, Uslad!’, disse ela com a voz sumindo, ‘Amei-te mais que a vida; últimas alegrias, últimas esperanças, perdoem-me!’ Como descrever o que provocaram essas palavras na alma de Rogdai? Seu rosto fez-se rubro, seus olhos chisparam feito brasa; ele rangeu horripelmente os dentes. ‘Uslad?’, exclamou ele, bufando enfurecido, ‘Quem é Uslad? O que foi que disse, infeliz?’ Mas Maria estava como louca; não percebia que era Rogdai que estava diante dela; com um movimento convulso, apertou a mão dele junto do coração e disse: ‘Para que hei de viver? Eu o amava mais que minha vida; está tudo acabado!’ Rogdai estremeceu; furioso, ele a arrebatou de través,

com um único braço, e saiu em disparada como um lobo com sua presa, para alto do monte, rumo ao horrendo térem. Eu quis segui-los. ‘Afasta-te!’, bramiu ele com a voz rouca, fulgurando para mim os olhos de fera, e minhas pernas fraquejaram. Desde então, Uslad, não mais vi, nem uma única vez, a nossa Maria... Volto à noitinha outra vez até o monte, olho para o alto térem – tudo quieto como se fosse um túmulo – a svetlitsa de Maria, pareceu-me, estava vazia, fiquei um bom tempo à escuta – mas tudo quieto – nada além do tremular das ondas e o murmúrio das folhas dos carvalhos – não chegava a mim um só ruído – o sangue gelou em minhas veias. ‘Meu Deus’, pensei, ‘o que fizeram contigo, infeliz Maria?’ Três dias seguidos fui até o térem: o mesmo silêncio, o mesmo vazio. ‘Aonde foi parar Maria? Onde está o guerreiro Rogdai?’, perguntavam nossos aldeões. Um deles ousou mesmo adentrar o térem; mas não encontrou nem o guerreiro, nem Maria, nem os servos de Rogdai: tudo absolutamente vazio, as paredes nuas, todos os utensílios de casa haviam desaparecido – parecia que jamais um pé humano pisara naquela morada do silêncio. Ah, Uslad! Desde aquele tempo, nada sabemos do que foi feito de tua Maria. Ninguém entre os aldeões ousa se aproximar do térem de Rogdai. Ai de quem estiver passando e se atrever a entrar ali à meia-noite! Uma maldição divina abateu-se naquele covil de maldades, é o que diz o nosso padre na aldeia. Nós olhamos para o térem além do rio, estremeçemos e oramos a Deus Nosso Senhor que dê paz à alma de Maria. Sua pobre mãe morreu de tristeza: Deus quis que eu fizesse por ela o papel de filha; plantei em seu túmulo uma roseira silvestre e uma jovem tília. Uslad, quem sabe? Talvez ela já tenha se encontrado, no outro mundo, com sua Maria”.

Olga parou de falar; Uslad não lhe pôde responder uma só palavra. O infeliz jazia sentado, a cabeça baixa, cobrindo com as mãos o rosto – seu estado d’alma era deplorável; por alguns minutos estendeu-se um triste mutismo. Uslad olhou para a amiga de Maria: ela chorava, ele deu-lhe um beijo na face.

— Doce Olga – disse ele —, volta para tua mãe; por certo, tua longa ausência já a preocupa; deixa-me, jamais superarei esta desgraça: ela deve ser meu túmulo. Deus esteja contigo, Olga de bom coração; sê feliz; diz no povoado que o pobre Uslad está vivo, que ele retornou, que há de morrer naquele mesmo lugar onde sofreu e pereceu sua infeliz Maria.

Eles beijaram-se outra vez. Olga dirigiu-se para a outra margem da nascente; Uslad seguiu pela sinuosa vereda até o monte, rumo ao horrendo térem.

A meia-noite aproximava-se – a lua cheia, alcançando as alturas do céu, brilhava quase diretamente sobre a frente de Uslad. Ele aproxima-se do térem; entra pelos largos portões, escancarados – eles rangem e batem; entra no pátio – tudo silencioso e vazio. O

caminho dos portões até o alpendre, fornido de altas balaustradas, está coberto de urtiga, bardana e losna. Uslad mal pode mover as pernas, por fim alcança o alpendre, vai até a porta... Uma raposa selvagem, assustada com a aproximação humana, que há tempos não importunava aquele lugar ermo, lançou-se na relva alta, cravando nele os olhos; um mocho, desperto pelo ruído, eriçou-se, bateu as asas, voou para o telhado e começou a piar... Uslad sentiu um temor e pôs-se a olhar ao redor. Sob luz da lua, ele viu-se no vasto salão, no qual encontrava-se uma longa mesa encostada junto à parede; dois ou três bancos jaziam no chão; havia um oratório vazio, onde antes ficavam os ícones, e no chão cacos diversos de canecas de barro: era ali que o terrível Rogdai recebia os aldeões e aldeãs do seu povoado. Uslad atravessou ainda dois ou três cômodos: por toda parte descortinavam-se diante de seus olhos paredes nuas, por toda parte reinava o silêncio, de quando em quando quebrado pelo ruído dos morcegos, que adejavam acima dele. Por fim, ele viu uma pequena porta e uma escada estreita, que se enroscava em caracol ao redor de uma pilastra: seu coração bateu mais forte – era a escada que levava à svetlítsa de Maria. Uslad segue pelos degraus, entra na svetlítsa, claramente iluminada pelos raios da lua, que batiam diretamente nas janelas abertas. Sua alma encheu-se de um pesar indefinível quando ele viu-se naquele mesmo lugar onde a pobre Maria passara os últimos dias de sua vida, encontrando a manhã com suspiros, passando as noites em desamparo. Ele encontrou um amargo prazer em respirar o mesmo ar que certa feita ela respirara; quase sentia que naquele frescor da meia-noite emanava-se a seu redor a presença dela. Tudo estava impregnado dela – ele corria os olhos por tudo com uma inquietação indescritível, pois em toda parte via, como num sonho, os rastros da doce existência de sua Maria perdida. Num canto, jazia abandonado um bastidor com o bordado inacabado, já quase se decompondo. Noutro, algo cintila – Uslad aproxima-se: olha – o que seria? Encontra aquele mesmo ícone de Nossa Senhora com uma moldura de prata, que ele trouxera para ela de Kiev e o qual Maria, desde a partida de Uslad, levava no pescoço; ele desabou diante do ícone, pôs-se a chorar, retirou-o da parede, beijou-o e colocou-o em seu peito. Sentou-se ao pé da janela – seus olhos correram pelo rio Moscou, que mansamente serpenteava no sopé do monte, refletindo em suas ondas as margens, cobertas pela floresta, o céu azul-escuro, coalhado de suaves e argêntas nuvens; os arredores, cobertos pela diáfana cortina do luminoso lusco-fusco, estavam tranquilos; tudo quieto – o ar, as águas, os bosques. Uslad quedou-se reflexivo; o tempo passado surgiu em sua imaginação como um leve fantasma; ele viu Maria, primeiro desabrochando, depois murchando na flor da idade. “Aqui”, pensou ele, “ficava ela, desamparada, ao pé da janela, olhando para o horizonte enevoadado e enviando a mim seus suspiros; aqui, derramava lágrimas, rezava diante

do santo ícone; aqui, ah, Deus Misericordioso, talvez, aqui mesmo o assassino...” Ele estremeceu; o horror percorreu todos seus membros; teve a impressão de ouvir um gemido como que vindo do sepulcro; teve a impressão de que uma aparição aflita e saudosa vagava pelos cômodos abandonados do tótem; suas veias pulsavam com força; o sangue, afluindo para cabeça, provocava em seus ouvidos ruídos semelhantes a um lamento sepulcral. A hora da meia-noite, o silêncio absoluto, a escuridão e o deserto do horrendo tótem – tudo preparava sua alma para algo fora do comum: uma expectativa misteriosa tomou conta dela. Uslad sentado sem se mover... ouvidos atentos... tudo quieto... nem um som... nem um ruído... De repente, ergue-se dos carvalhos uma brisa suave: as folhas das árvores vizinhas movem-se, a lua luminosa fica enevoada, a penumbra cai em tudo ao redor, algo suave, quase como um sopro imperceptível, roça as faces afogeadas de Uslad e brinca com suas madeixas dispersas: parecia que dissipava-se pelo ar o hálito perfumado da primavera e derramava-se uma harmonia agradável, quase inaudível, semelhante aos sons de uma harpa distante. Uslad ergue os olhos, e o que ele vê? Oh, o horror! Oh, a alegria!.. ele vê... vê diante de si Maria – um luminoso, aéreo fantasma, cintilando com um brilho cor-de-rosa; suas vestes, diáfanas como uma nuvem matutina pairando diante da aurora, espalhavam-se pelos ares como filetes d’água; seu rosto, pálido, como um puro lírio, parecia aflito, em seus doces lábios via-se um sorriso extenuado; seu olhar pensativo fixava-se em Uslad. Um temor sagrado encheu seu coração.

— Serás tu a alma de minha Maria? – indagou ele, estendendo para a aparição os braços trêmulos. – Oh! Diz por que deixaste os campos celestes? Ordenas que eu aparte-me da vida? Queres que eu me junte a tua bem-aventurança?

E calou-se – não houve resposta. Porém, o fantasma, ao que parecia, queria que Uslad o seguisse – com uma mão indicava a densa floresta, com a outra, estendida para Uslad, chamava-o para segui-lo. Uslad tomou coragem para dar alguns passos... a aparição seguiu adiante, voando... Uslad deteve-se... e junto com ele deteve-se também o fantasma, outra vez lançando-lhe um olhar súplice... Uslad estava indeciso... não sabia se deveria ir ou não... por fim tomou alento... foi... orientado pelo misterioso guia, ele saiu para pátio vazio, atravessou os portões, por fim deu na densa floresta que estendia-se atrás do tótem de Rogdai. Adentrou as profundezas da floresta – reinavam o silêncio e a escuridão a seu redor; nem uma única criatura viva à vista; as feras selvagens da floresta, como que sentindo a presença do espírito incorpóreo que o acompanhava, furtavam-se de seu caminho com timidez... mantendo um profundo silêncio, ele seguia o pálida cintilação flutuante... transcorreu por algumas horas essa procissão solitária... de repente, ele vê um rio fluindo sob a sombra de antigos carvalhos, bétulas pêndulas

e sombrios pinheiros... ele fixa o olhar em sua resplandecente companheira... ela de-tém-se... a tristeza antes estampada em seu semblante já desapareceu: ela cintila com a graça celeste... a aparição aponta-lhe o céu... sorri... estende-lhe os braços abertos... e de repente, como um suave sonho matinal, desaparece no vazio do ar. Tudo escureceu; Uslad quedou-se só nas profundezas da floresta, num país aterrador e selvagem... ele olha ao redor... vê que ali perto arde uma luzinha... vai até lá... diante de seus olhos vai surgindo uma cabana rasteira, coberta de palha... ele entreabre a porta... um decrepito velhinho reza diante de uma cruz, sob a luz de uma lamparina de cabeceira... o ranger da porta fez com que ele se virasse... olhou fixamente para o rosto de Uslad... sorriu e estendeu-lhe a mão.

— Bendita seja a tua chegada – disse o ermitão —, faz tempo que um sonho profético tem-ma anunciado nestes ermos. Em teu rosto eu reconheço aquele jovem que certa vez apareceu para mim às horas da meia-noite, quando eu dormia um sono tranquilo depois dos trabalhos e da oração.

— Quem és tu, ancião? – perguntou Uslad, pleno de enternecimento e de um medo oculto.

— O humilde ermitão Arkádi – respondeu o ancião. – Faz dois anos que instalei-me às margens do Iáuza, nesta cabana solitária. Passo aqui meus dias em oração, lamento os pecados do passado e busco a salvação. Vem até minha morada, infeliz trabalhador: nela hás de encontrar a tua paz perdida, e com ela o almejado esquecimento do passado. Diga, quem indicou a ti o caminho até minha incólume cabana?

Uslad descreveu-lhe as desgraças de sua vida.

— Bem – disse Arkádi após ter ouvido o relato de Uslad —, aqui, às margens do Iáuza, repousa a tua infeliz Maria; a providência divina quis que eu fosse o último que ela visse e que eu reconciliasse com os céus sua alma que partia. Ouve: certa manhã, eu recolhia raízes na margem do Iáuza; de repente, chegaram a meus ouvidos gemidos doídos... sigo... Dali uns cinquenta passos encontro uma mulher, jovem, bela, numa poça de sangue – era a tua Maria; ao longe, sumia o tropel de cascos; um guerreiro, vestindo uma couraça, cintilava entre as árvores; ele rapidamente desapareceu na densa floresta – era o assassino Rogdai. Tomo em meus braços a expirante Maria – ah, que lástima! Eram já seus últimos minutos, os lábios e as faces iam empalidecendo, os olhos cerravam-se. Lentamente, ela ergueu para mim o olhar que apagava-se. “Recebe a minha alma, dá-me a bênção”, disse ela, esforçando-se por colocar minha mão em seu coração. Persignei-a; fenecendo, ela olhou para mim com gratidão. “Anjo consolador”, disse ela, estendendo-me os braços, “reza pela minha alma, reza por Uslad”. Seus olhos apagaram-se, a cabeça

pendeu sobre o ombro, ela expirou. Seu túmulo fica aqui perto. Tu logo o verás, Uslad; a aurora já começa raiar.

— Ah! Pobre infeliz! – exclamou Uslad. – Que destino! E esse assassino está vivo!.. Não, santo homem, juro diante de teus pés que...

— Uslad, não jures em vão – respondeu o ancião. – A justiça divina já castigou Rogdai: afogou-se nas profundezas do rio Iáuza, para onde o conduziu o próprio cavalo, ao assustar-se com um lobo selvagem. Apazigua teu coração, meu amigo; repete comigo: que a misericórdia eterna olhe também pelo assassino de Maria!

Uslad silenciou.

— Meus olhos viram a luz – exclamou ele e estendeu-se aos pés do velho. – Ela guardou seu amor por mim mesmo além do túmulo. Meu pai, a ti, à lembrança e ao serviço de Deus dedico a partir de agora o que resta de minha vida.

A aurora iluminava o céu, e a floresta renascia com o canto matinal dos pássaros. O ancião levou Uslad à beira do Iáuza e, apontando-lhe uma cruz de madeira, disse:

— Aqui está tua Maria.

Uslad caiu de joelhos, encostou o rosto, úmido de lágrimas, à terra fresca.

— Minha querida – exclamou ele —, Deus não quis que dividíssemos uma vida: antes de mim abandonaste a terra; mas deixaste em mim o valioso penhor de tua existência – teu túmulo prematuro. Não foi para isso que sua alma justa foi enviada, deixando os céus? Para mostrar-me meu abrigo e encurtar a minha desolada peregrinação neste mundo? Acato a ti, sagrada e consoladora voz da minha amiga perdida; minha vida não será sofrida, mas dedicada à sepultura de minha Maria: será voltada à doce espera, à reconfortante esperança de um breve fim desta separação.

Uslad instalou-se na morada de Arkádi: sobre a sepultura de Maria construíram uma capela à Nossa Senhora. Passou-se um ano, e Uslad fechou os olhos do santo ermitão. Por mais alguns anos ele ficou à espera de seu fim na erma floresta; afinal, chegou também seu último momento: morreu recostando a cabeça naquela mesma pedra, que com as próprias mãos ele adornara o túmulo de Maria.

E a cabana do ermitão Arkádi e a modesta capela de Nossa Senhora e a pedra, que certa vez cobriu o túmulo de Maria – tudo isso desapareceu; tão somente a denominação bosque de Maria permaneceu para nós por meio desta lenda verdadeira. Atravessando o caminho da Trindade¹⁷, saireis no aqueduto de Mytíski¹⁸ – à direita, tereis diante de vos-

¹⁷ Caminho da Trindade. Trata-se do caminho que leva até o Mosteiro da Trindade de São Sérgio, desde os anos 1950 chamado de estrada de Iaroslav. (N. T.)

¹⁸ Aqueduto de Mytíski. Atualmente chamado de aqueduto de Rostókin; ponte arqueada de pedra, construída no fim do século XVIII passando pelo vale do rio Iáuza, perto da antiga aldeia de Rostókin. Foi o

sos olhos uma floresta azulada; ali, onde o diáfano rio Iáuza com um de seus meandros abraça o bosque e reflete em suas tranquilas ondas os antigos carvalhos sombreados e as pobres cabanas, espalhadas por suas margens – ali, certa vez, pereceu a infeliz Maria; ali foi erguida sobre seu túmulo uma capela de Nossa Senhora, ali, por fim, Uslad findou o resto triste de sua vida.

Марьи́на Роща – Старинное предание (texto original)

Тихий и прохладный вечер заступал уже место палящего дня, когда Услад, молодой певец, приблизился к берегам Москвы-реки, на которых провел он дни своей цветущей юности. Гладкая поверхность вод, тихо лобзаемая легким ветерком, покрыта была розовым сиянием запада: в зеркале их отражались с одной стороны дремучий лес и терем грозного Рогдая, окруженный высоким дубовым тыном (он был построен на крутой горе – там, где ныне видим зубчатые стены Кремля, великолепные чертоги древних русских царей, соборы с золотыми главами и колокольню Иван Великий), с другой – зеленые берега, покрытые кустарником и осыпанные низкими хижинами земледельцев. Повсюду царствовало спокойствие; воздух был растворен благоуханием цветущей липы: иногда во глубине леса раздавался голос соловья или печальное пение иволги; иногда непостоянный ветерок потрясал вершины деревьев; иногда робкий кролик, испуганный шорохом, бросался в кустарник и шумел иссохшими ветками. Услад шел по тропинке, извивавшейся между деревьями; душа его, наполненная воспоминаниями, погружена была в задумчивость. Время прошедшее, время, в которое находил он себя счастливым, представилось мыслям его со всем минувшим своим очарованием. «Где ты, моя радость? – воскликнул печальный Услад, – где ты, прежнее время? Прихожу на то же место, на котором некогда называл я жизнь свою веселием: тенистая роща, светлая река, зеленые берега, вы не изменились; но, счастье мое, тебя уже нет. По-прежнему благовонная липа разливает свой сладостный запах, по-прежнему звонкий соловей или пустынная иволга поют во глубине дремучего леса; а тот, кто некогда наслаждался благовонием цветущей липы или, задумавшись, при гласе звонкого соловья и стоне пустынной иволги живее мечтал о своем счастье, тот уже не похож на самого себя. Ах! не узнаете вы меня, места прелестные; очи мои потускли от скорби, ланиты мои побледнели, лицо мое омрачилось унынием...»

Услад приближается к берегам светлого ручья [**«Ныне мутная Негли́нная».** – **Примеч. В. Жуковского.**], который, журча и сверкая, бежал по золотому песку в зеленом кустарнике и сливался с Москвою; он увидел на крутизне горы уединенный терем грозного Рогдая. Последнее блистание вечера играло еще на тесовой кровле верхней светлицы и на острых концах высокого тына; вершины древних дубов, берез и лип, которыми покрыта была вся гора, восходящие одни над другими, мало-помалу омрачались, наконец потемнели совсем; на одном только тереме, который, подобно великану, возвышался над лесом, оставалось умирающее мерцание;

наконец и оно померкло, повсюду распространился сумрак. Услад, увидя Рогдаев терем, затрепетал, остановился, долго смотрел на него в молчании, неподвижный, мрачный, сложив крестообразно руки; наконец слезы покатались ручьями из глаз его... «Ах, Мария!» – воскликнул он; вздохнул из глубины сердца, и голова его склонилась ко груди.

Молодой Услад родился на берегу Москвы-реки в бедной хижине, от честных родителей. Природа наградила его прекрасною душою, прекрасным лицом и дарованием слагать прекрасные песни. Часто, простертый на берегу светлой Москвы и смотря на ее серебряные волны, провожал он вечернюю зарю звонким своим рожком. Приятные звуки раздавались по берегам и повторяемы были отголосками сенистой рощи. Молодые сельские девушки любили слушать Услада, когда он простыми стихами прославлял весну, спокойствие земледельческих хижин, свободу поднебесных ласточек, нежность дубравных горлиц или изображал приятность маткиной-душки, которой запах сравнивал он с милою душою чадолюбивой матери. Услад был всех приятнее на посиделках; никто не умел так хорошо рассказывать страшных сказок, от которых робкие девушки трепетали и прижимались к своим матерям, а на голове молодых мужчин становились волосы дыбом; ни с кем так не любили играть в хороводы и в разные игры, как с милым, веселым, добросердечным Усладом. В селе называли его соловьем. Старушки переставали хмуриться и бранить своих дочерей, когда приходил к ним Услад; а старики в его присутствии оживлялись и чувствовали себя молодыми. Сельские девушки засматривались на Услада, который имел лицо прелестное, черные глаза, омраченные длинными ресницами, нежные, сияющие под черными густыми бровями; светло-русые волосы, которые легкими кудрями рассыпались по прекрасному лбу, вились вокруг открытой шеи, белой как снег, и оттеняли свежие, румяные, как молодая роза, щеки. Но чаще других и с чувством более нежным смотрела на него прекрасная Мария. Хижина ее построена была на самом том месте, где быстрый ручей сливался с прозрачною Москвою. Марии минуло пятнадцать лет; она имела доброе сердце, но была совершенный младенец: все ее веселило, все трогало и увлекало. – Она любила свою старую мать более самой себя; часто смотрела ей в глаза и говорила со слезами: «Матушка, друг мой, я готова отдать тебе свою душу». Она плакала, когда старушка была или больна, или печальна; но в то же самое время безделица могла овладеть ее вниманием: она бросалась за пестрым мотыльком или смеялась от доброго сердца, когда слышала забавное слово, замечала уродливое лицо. Мария была чувствительна: никакое нежное чувство не могло изгладиться в сердце ее,

но оно могло быть забыто (правда, на короткое время) для всякого нового, даже слабейшего впечатления.

Добрая Мария цвела, как полевая фиалка, под сенью родительской хижины, хранимая любовью матери. С некоторого времени душа ее наполнена была тайным пламенем, которым оживотворены были в ней все другие чувства, – любовь к прекрасному Усладу; но это чувство не мешало ей быть веселою по-прежнему, по-прежнему поливать свои цветы, кормить свою малиновку, распевать веселые песенки, когда она сидела вместе с матерью за пряжею на пороге хижины, и смеяться от всей души, когда подружки рассказывали ей смешные сказки. Прекрасный певец ощущал нежную томность в груди своей, когда смотрел в глаза добросердечной Марии. Ах! он любил ее страстно. Милый ее образ носился перед ним, когда он засыпал; он представлялся ему в сновидении; он видел его при первом блеске восходящего утра. Услад был задумчив, когда был с нею розно, задумчив, когда видел ее перед собою, живую, резвую, веселую. Мария вздыхала, на лице ее изображалось глубокое сердечное чувство, когда глаза ее встречались с глазами Услава. Она радовалась, когда Услад уверял ее в нежной своей любви; целовала его в розовые щеки и говорила ему: «Добрый Услад, ты – мое счастье».

Однажды, вечернею порою, певец играл на рожке своем, простертый на берегу источника, в виду Марииной хижины. Мария, услышав знакомые звуки, взяла кувшин и пошла за водою к светлому источнику. Поравнявшись с Усладом, она поставила кувшин на зеленую траву, села подле своего друга, поцеловала его в пламенную щеку и, окружив его белою рукою, склонила к нему на плечо свою прелестную голову. Они задумались. Вечер был тих и ясен; роща, одушевленная возвратившеюся весною, была наполнена запахом черемухи, благовонным дыханием ландышей, маткиной-душки и трав ароматных; ветерок порхал по деревьям; соловьи свистали вдалеке; в воздухе слышалось жужжание насекомых; легкие струйки источника, озлащаемые заходящим солнцем, которое проникало сквозь редкие деревья, сливали нежное свое плескание с шорохом тростника и трепетанием цветущего шиповника, осенявшего низкие берега источника: все сии звуки производили вместе единую очаровательную гармонию, которая трогала душу и погружала ее в задумчивое мечтание. Услад и Мария долго молчали, упоенные любовью.

– Ах, Мария! – сказал наконец Услад, – люблю тебя более своей жизни. Помнишь ли ту минуту, в которую мы встретились на берегу светлого источника? Ты пришла зачерпнуть в кувшин свежей воды, заслушалась соловья и стояла в

задумчивости под тою развесистою березою – я возвращался из Новагорода, был утомлен путем и зноем; ты утолила мою жажду и посмотрела на меня таким ласковым взглядом, что сердце мое наполнилось в ту минуту неизъяснимою сладостию. Ах! с той минуты я перестал владеть своею душою; с той минуты единственное мое счастье быть с тобою или о тебе думать. Тобою прекрасный божий мир сделался для меня еще прекраснее. Во всем, что радует мою душу, нахожу я твой милый образ. Твой голос усладительнее для меня воркования иволги, когда внимаю ему при блеске заходящего солнца; походка твоя легче игривого весеннего ветерка, когда он пролетает над поверхностью спокойной Москвыреки или колышет нежную травку. Чувствуя в роще запах ночной красавицы, я думаю: он так же приятен, как сладостное дыхание моей Марии. Светит ли полная луна сквозь частую рощу, я погружаюсь в задумчивость: мне кажется, что в светлом ее мерцании летает надо мною твой образ, что я окружен твоим невидимым присутствием. Часто в минуту воцаряющегося вечера забываюсь по целому часу вблизи твоей хижины; сокрытый кустами шиповника, смотрю на тебя, когда ты сидишь у дверей вместе с твоею матерью, озаренная розовым сиянием вечера; мать твоя перебирает длинные светло-русые твои волосы, заплетает их в косы, целует тебя, называет своею радостью; а ты распеваешь, как соловей, или поднимаешь на свою мать нежный, невинный, исполненный сердечной задумчивости взор, тогда... но, милый друг, прелестная, добросердечная моя Мария, могу ли сказать, что я тогда чувствую? Ах! в эту минуту не нахожу в себе души; она стремится к тебе, она исполнена чистейшею, непорочною к тебе любовью.

Так говорил Услад. Мария не отвечала; но она вздохнула, крепче обхватила его белою рукою, нежнее прижала ко груди его прелестную свою голову.

– Мы соединимся, – продолжал Услад, – когда исполнится тебе шестнадцать лет. Шесть раз полная луна должна осветить вершины дерев, прежде нежели ты будешь моею; тогда нежная твоя мать переселится в нашу хижину; старость ее пройдет спокойно, как вечер ясного дня... Теперь, мой милый друг, – продолжал Услад, помолчав минуту, – я должен на время с тобою разлучиться. Старый Пересвет, мой благодетель, мой наставник, идет отсюда в свою отчизну, к своим ближним и сродникам – я должен его проводить: ибо мы, вероятно, расстанемся навеки. Путешествие мое продолжится до третьей полной луны. Мария, не забывай меня в отсутствии. Когда взойдет луна, – в эту минуту золотые рога месяца мелькнули из тучи над кровлею Рогдаева терема, – когда озлачатся струистые волны, приди на берег источника и думай об Усладе: душа его будет над тобою. В каждом приятном

звуче, с которым прольется в душу твою сладостная унылость, внимая нежному голосу его сердца.

Мария плакала; Услад умолкнул; они встали. Певец поднял глаза на высокий Рогдаев терем – черная туча над ним носилась; невольно печаль овладела его душою: туча сия казалась ему подобием его жребия. «О! что ты принесешь мне, время будущее, время далекое, время неизвестное?» – подумал он. Быстрая молния раздвоила тучу пламенной браздою; облака вспыхнули и вдруг угасли; сердце Услава стеснилось; он бросил на Марию задумчивый взгляд: на миловидном ее лице изображена была робость; взоры ее, устремленные на тучу, как будто искали на ней следов пролетевшей молнии: она вздохнула, поцеловала Услава и медленно пошла в свою хижину. Услад сел в свою лодку, переправился на другой берег Москвы, на котором находилась его хижина, простерся на траву, печально опустил на руку свою голову и долго смотрел на хижину Марии, в которой светился огонек, иногда затмеваемый легкою тению. Наконец сияние исчезло. Услад закрыл руками глаза и заплакал: ему казалось, что в эту минуту угасло счастье жизни его, что для него уже не было на свете Марии.

Утренняя заря не застала Услава на берегах светлой Москвы. В первые два дни Мария не переставала крушиться и плакать. Потупив голову, закрыв передником прискорбные очи свои, орошенные слезами, сидела печальная на пороге хижины и не внимала утешениям своей добросердечной матери. На третий день пошла она к источнику. Вдруг представляется взору ее незнакомый витязь: на нем сияла блестящая броня, голова покрыта была шишаком, на плечах лежала медвежья кожа. Лицо неизвестного было величественно и сурово: глаза, глубоко впадшие, ярко блистали из-под густых бровей; черная всклокоченная борода закрывала до половины смуглые щеки его. Мария оторопела. Незнакомец поглядел на нее пристально.

– Кто ты, красная девица? – спросил он. Мария испугалась громозвучного голоса, не посмела поднять своих глаз и побежала опретью в хижину. Витязь последовал за нею.

То был Рогдай, славный, могучий богатырь. Ему принадлежали обширные поля, между которыми извивалась прозрачная Москва; ему принадлежал высокий терем, окруженный дубовым тыном. Он долго служил могущественною мышцею великому Новгороду; сподвижники называли его: Рогдай булатная рука; а прочие люди: Рогдай жестокое сердце; ибо ни одно человеколюбивое чувство не было ему известно, никогда на челе его не разглаживались морщины; грозный, неукротимый

во мщении; ни вопли, ни улыбка невинного младенца не проникали в его неприступную душу. Умертвив на соборище народном одного из знаменитейших посадников новгородских и принужденный поспешно с верною дружиною сокрыться из великого града, пошел он в знаменитый Киев, к великому князю Владимиру, дабы служить ему вместе с богатырями Ильею, Чурилою и Добрынею. Желая на перепутье посетить свое наследие и отеческий терем, в котором провел младенческие лета, явился он на берегах Москвы-реки дни через два по отшествии певца Услава.

Новое чувство открылось в душе Рогдая в ту минуту, когда он встретился у источника с Мариною; он начал каждый день посещать хижину ее матери. Разговаривая с старушкою, бросал он косвенные взгляды на прелестную дочь ее, которая, потупив голову, краснея и трепеща, сидела за пряжею и роняла из рук веретено всякий раз, когда робкие взоры ее встречались нечаянно с задумчивыми взорами Рогдая, в которых пылало мрачное пламя. Неутолимая страсть, сопутствуемая мукою желаний и тайным волнением ревности, свирепствовала в сердце грозного витязя. Впервые почувствовал он желание быть любимым, впервые научился смягчать громозвучный свой голос; иногда на устах его показывалась усмешка; везде и всякую минуту он думал о Марии – искал ее на берегу источника, во глубине рощи; следовал за нею в село и даже нередко, чтоб угодить ей, вмешивался в веселые игры поселян и поселянок. Всякий день приносили ей богатые дары от Рогдая: иногда жемчужное блестящее ожерелье, иногда шелковый сарафан, обшитый богатым галуном, иногда ленту с серебряною бахромою, серьги, золотой перстень.

– Мария, – говорил ей грозный витязь, – отдай мне свое сердце, я сделаю твое счастье. Тебе будут принадлежать мои сокровища, мой терем, мои поля и рощи. Будешь ходить в серебре и золоте. Повезу тебя в великолепный град Киев, покажу тебе великого князя Владимира; увидишь богатырские игры, затмишь собою всех киевских красавиц, будешь украшением княжеских палат и радостью всего града Киева...

Что происходило в твоём сердце, что думала ты, добрая Мария? Сначала она тосковала и плакала. «Услад, милый Услад, для чего нет тебя со мною?» – говорила она, смотря на струистый источник, при котором они расстались. Увы! она уже чувствовала, что присутствие Услава было необходимо, чтоб сохранить в сердце ее прежнюю к нему привязанность. Воображая Услава, она воображала счастье жизни своей; но, думая о Рогдае, видела в мыслях своих одни бесчисленные богатства его, пышный град Киев (о котором слыхала только в сказках), славных

богатырей, блистание великолепного дворца княжеского и никогда не думала о самом Рогдае; ибо никогда сердце ее не могло бы поколебаться между прекрасным Усладом и грозным витязем, которого мрачный образ приводил ее в трепет. Но, увы! ослепленный рассудок ослепил и нежное сердце Марии; в продолжение первого месяца она всякий божий день приходила к источнику вспоминать об Усладе – и всякий раз встречала на берегах его витязя Рогдая. Наступил другой месяц, и Мария с большим уже вниманием начала слушать Рогдаевы предложения: в душе ее, которая прежде была так непорочна, родились гордые мечты о блеске, богатстве и торжестве ее прелестей. Наступил третий месяц – и Мария отдала руку свою Рогдаю... Ах! кто бы это подумал, добрая Мария? Но для чего же обвинять ее доброе сердце? Оно никогда не изменяло Усладу. Ты обманывалась, Мария, когда уверяла себя, что более не любишь своего друга. Скоро исчезнет твое ослепление; скоро опять воскреснет в душе твоей прежнее чувство любви, к которому ты привыкла, которым была так счастлива... что будешь тогда, невинная, обманутая, несчастная Мария?

Услад приближался уже к месту своей родины; уж видел он вдалеке высокий Рогдаев терем, видел дым, вьющийся над кровлями хижин и озлащенный сиянием восходящего утра. Душа его наполнена была смутными чувствами радости, любви, нетерпения. В эту минуту повстречался ему пастух, который гнал стадо на паству и пел утреннюю свою песню, – они узнали друг друга.

– Бедный Услад, зачем воротился ты на свою родину, – воскликнул пастух. Услад побледнел.

– Что случилось? – спросил он изменившимся голосом.

– Много воды утекло с того времени, как ты оставил наше селение, – отвечал пастух. – Мария твоя – перелетная птичка; она покинула родимое гнездышко и хочет лететь на чужую сторону; она разлюбила тебя; она отдала свою душу богатому и могучему витязю Рогдаю! Ах! бедный Услад, для чего возвращался ты на свою родину?

Пастух посмотрел на него с состраданием, вздохнул, опять погнал свое стадо, опять запел свою утреннюю песню. Услад не мог отвечать ему ни слова: стоял как убитый громом, и долго неподвижными очами смотрел на волны, в которых отражалось чистое небо. Жаворонок кружился и пел под облаками; утренний ветерок дышал ему в лицо; с полей подымались благовония цветов и трав. Услад ничего не чувствовал. Солнце взошло; первые лучи его заиграли на кровле высокого терема: нечаянно взоры Услада на нее устремились; вся душа его пришла в волнение; он бросился на траву, залился слезами и целый день пролежал

на одном месте неподвижно, вздыхал и терзался. Наступил вечер. Земледельцы и пастухи пришли с полей. Веселые голоса их пробудили Услава. Он встал, опять устремил глаза на терем, смотрел на него долго, наконец снял с груди пучок засохших ландышей, перевязанных волосами Марии, который подарила она ему накануне разлуки, бросил его в реку, несколько минут следовал за ним глазами по течению волн, потом, потупив голову, стараясь удерживать стеснившиеся в груди вздохи, пошел назад, чтобы никогда, никогда не возвращаться в то место, где все, что радовало его в жизни, погибло навеки.

Прошла осень, прошла зима – Услад скитался по городам и селениям. Увы! он думал забыть прежнее время, забыть утраченное свое счастье – напрасно! В тех самых песнях, которыми веселил он горожан и сельских жителей, чтобы избавить себя от голодной смерти, изображались милые чувства, некогда улаждавшие душу его, изображен был тот счастливый край, где прежде встречал он с веселием каждое утро, провожал он с надеждою каждый вечер. Наступила весна, и вся любовь, которую он почитал почти угасшею, опять воспламенилась в душе его.

– Нет, – воскликнул Услад, – я не могу дышать в разлуке с нею; где бы я ни был, везде мой жребий – угаснуть в любви, увянуть в страдании; здесь, на чужой стороне, все для меня чужое; а там, в отчизне моей, все мне друг, все было свидетелем моего счастья, все будет поверенным моей скорби. Не буду с нею встречаться; Не буду с нею вместе, но буду скитаться вокруг ее жилища, невидимо следовать за нею во глубину рощи, иногда внимать ее голосу, дышать ветерком, освежающим ее грудь или волнующим ее светлые кудри, орошать слезами следы, оставленные на мураве легкими ее стопами, в упоении, сокрытый мраком ночи, смотреть на свет ее лампы, горящей перед образом и проникающей сквозь окна ее светлицы, и вместе с нею молить божию мать о счастья жизни ее. Так, моя родина, и вы, отческие рощи, и вы, цветущие берега Москвы, опять увидите возвратившегося к вам Услава; возвращусь к вам, чтоб увянуть на вашем лоне, увянуть там, где расцвело и увяло мое веселие. Ах, видя, как другой владеет моим счастьем, скорее умру с печали. Утро взойдет, ранняя ласточка взовьется под облака, ветерок побежит по вершинам дерев, и листья осенние посыплются с шумом; тогда, Мария, ты взглянешь в окно высокого терема и скажешь: «Утренняя ласточка, для чего ты поднялась так рано? Ветерок осенний, для чего рассыпаешь ты красоту дубравы? Для чего в душе моей тоска неизвестная?» Ты выдешь рассеять печаль свою в поле; там, близ тропинки излучистой, на краю кладбища, под сению древних берез, увидишь свежую могилу; ты устремишь на нее задумчивые взоры. «Здесь положили певца Услава», – скажут

тебе сельские девушки, печально собравшиеся вокруг могилы. Ты вспомнишь прежние наши радости, вспомнишь певца Услава; приунывши, возвратишься в свой терем, вздохнешь из глубины сердца и скажешь: «Он меня любил, но его уже нет».

Солнце почти закатилось, когда Улад остановился на берегу источника, в виду Рогдаева терема.

Долго в унылой задумчивости смотрел он на жилище Марии; взоры его искали сияния лампы в окне уединенной ее светлицы... напрасно; глубокая мрачность царствовала в тереме витязя Рогдая. Уже на западе исчезла последняя полоса вечерней зари, на востоке показывалась полная луна, подобная зареву отдаленного пожара: весь терем покрылся ее сиянием. Улад мог ясно видеть, что задвижные окна были все раскрыты; что крепкие тесовые ворота, не заложенные затвором, ходили на железных петлях, – невольно робость проникнула в его душу. «Что это значит? – подумал он. – Отчего такая мрачность в Рогдаевом тереме? Что сделалось с тобой, Мария?» Улад переходит источник вброд и по тропинке, вьющейся в кустах, идет на высоту горы – часто останавливается – слушает – ничего не слышит – одни только легкие струйки ручья переливаются с журчанием по песку, изредка стучит стрекоза, изредка увядший листок срывается с дерева и с трепетанием падает на землю.

– Что предвещаешь ты мне, тишина ужасная? – вопрошал Улад, осматриваясь с робостью и видя вокруг себя одно печальное запустение. Вдруг послышался ему близкий шорох... кто-то бежал... сухие листья хрустели под ногами... шорох приблизился... Улад прячется в кусты... видит женщину... луна осветила ее лицо... Певец узнает добродушную Ольгу, любимую подругу Марии... бросается к ней навстречу... Ольга закричала, закрыла обеими руками лицо...

– Защитите меня, силы небесные, – воскликнула она, – привидение, душа Услава! – Ноги ее подкосились, она упала бы на траву, когда бы Улад не принял ее в объятия.

– Что с тобою сделалось, добрая Ольга? Отчего боишься Улада?

Ольга дрожала как лист, не смела отворить глаз, крестилась, читала про себя молитву.

– Опомнись, милая Ольга, погляди на меня. Я не мертвец, я Улад, живой Улад, возвратился в свою отчизну, хочу увидеть Марию.

Звуки знакомого голоса ободрили робкую девушку – несколько минут не могла она прийти в себя от испуга, наконец мало-помалу осмелилась отворить глаза...

– Точно ли вижу Улада? – спросила она. – В самом деле, его лицо, его приятные взоры, его знакомый голос. Ах! добрый Улад, зачем ты здесь?.. Но удалимся от этого места – мне страшно. Скоро будет полночь; никто из наших поселян не ходит сюда в это время: я сама нечаянно запоздала в роще; удалимся, Улад; это место ужасно. – Ольга побежала вперед, потащив за собою Улада, и чрез две минуты находились они уже на берегу светлого источника.

– Ольга, – сказал Улад, – я не пойду и не пущу тебя далее: хочу знать, отчего так страшен тебе Рогдаев терем и что сделалось с Мариєю?

– Ах! добрый Улад, о чем ты у меня спрашиваешь?

– Говори, милая Ольга, именем бога прошу тебя; неизвестность мучительнее смерти.

– Хорошо, Улад, слушай. Садись ко мне ближе; здесь не так страшно: я вижу на том берегу источника нашу хижину.

Они сели. Улад трепетал: сердце предсказывало ему что-то ужасное.

– Много, Улад, очень много переменилось с тех пор, как ты оставил нашу деревню, – так начала говорить Ольга. – Дорого бедная моя подруга заплатила за свое легкомыслие. Ах! милосердное небо, для чего, не спросясь с душою своею, поверила она коварным обещаниям обольстителя?.. Улад, Мария твоя ни на одну минуту не переставала о тебе помнить. Что же делать, если она как младенец прельстилась золотыми парчами, жемчугом, лентами, которыми дарил ее грозный Рогдай, и суетною надеждою сиять прелестями в великолепном граде Киеве? Увы! она сама обманывала себя, когда почитала прежнюю любовь свою угасшею, а гордые свои замыслы – привязанностию к грозному Рогдаю. Нет, Улад, не обижай ее такою мыслию: никогда Мариино сердце не было переменчиво; и можно ли, друг мой, забыть те сладкие чувства, которыми животворится душа наша в лучшие годы жизни, с которыми соединены все наши надежды на счастье, которыми земля претворяется для нас в царство небесное? Ни одной минуты веселия не видала она с той поры, как принуждена была оставить родительскую хижину. Слушай: ввечеру накануне того дня, в который надлежало ей идти к венцу и в церкви божией перед святым алтарем навсегда отдать себя Рогдаю, поклявшись тайно, что позабудет Улада навеки, я навестила мою подругу; но где же нашла ее? Здесь, на берегу светлого источника, на том самом месте, где ты, Улад, в последний раз с нею простился. Она сидела в унынии, склонив ко груди прелестную свою голову, с потухнувшими глазами, увядшими щеками, как будто приговоренная к смерти. Ах! Улад, еще не вступила она в Рогдаев терем, а уже мечты удовольствий, которые

найти в нем она воображала, для нее исчезли: одна только мысль о том, что была она готова утратить, одно минувшее время, одни погибшие радости наполняли ее прискорбную душу. Увидя меня, она встала, подала мне знак, чтобы я за нею последовала, и молча пошла в свою хижину. Матери ее не было дома; свечка горела перед образом богоматери. «Молись вместе со мною, – сказала Мария и упала на землю, обливаясь слезами. – Святая утешительница, – воскликнула она, – молю не о себе; для меня уже нет счастья: не желаю, не буду искать его, я сама от него отказалась; но будь твое милосердие над милым, оставленным, осиротевшим другом моим; храни его, покровительница несчастных». На другое утро принесли к ней богатые дары от Рогдая: она посмотрела на них с равнодушием. Сельские девушки пели веселые песни у дверей ее хижины: Мария, казалось, им не внимала. Мать убирала ее к венцу, ласкала словами и взорами: Мария устремляла на нее умильные глаза, целовала ее руки, вздыхала, утирала слезы и не говорила ни слова. Грозный Рогдай изумился, когда она вошла в церковь, печальная, бледная как полотно, и с трепетом подала ему руку. Лицо ужасного витязя во все продолжение венчального обряда было мрачно: с суровым подозрением рассматривал он свою невесту, которая стояла пред алтарем как жертва, приведенная на заклание. Их обвенчали. Услад, я повторяю: ни единою радостью не насладились твоя Мария с той самой минуты, в которую оставила родительскую хижину. Мы виделись с нею каждый божий день: всегда находила я ее погруженную в задумчивость. Иногда, вечернею порою, она сидела на скате горы и пела прекрасные твои песни; иногда с прискорбием останавливалась на берегу источника; но чаще всего приходила к реке смотреть на отдаленную твою хижину. Суровость витязя Рогдая приводила ее в трепет: он любил ее страстную любовь, но самая нежность его имела в себе что-то жестокое. Простодушная Мария, которой слова и взоры всегда согласны были с тайным расположением сердца, отвечала на любовь его одною тихою покорностию: она подходила к нему только тогда, когда он сам приказывал ей приблизиться; не смела к нему ласкаться, а только с смирением принимала его надменные ласки. Увы, несчастная Мария, которая прежде была так весела и резва, которая прыгала от удовольствия в кругу игривых своих подруг, Мария почти никогда уже не улыбалась, и в самой улыбке ее изображено было душевное прискорбие. Рогдай заметил ее тоску; часто с видом угрюмого подозрения устремлял он свои взоры на бледное лицо Марии: она содрогалась и потупляла глаза свои в землю. Часто хотел он спросить ее о причине такой непрерывной унылости, начинал говорить и уходил, не кончив вопроса, – и что могла бы отвечать ему Мария? Прошло три недели.

В одно утро (мы сидели вместе с Мариєю и низали жемчужное ожерелье для ее матери) приходит он в ее светлицу. «Мария, – говорит он, – послезавтра мы едем в Киев: будь готова». Мария побледнела; руки ее опустились, хотела отвечать, и слезы побежали из глаз ее ручьями. «Что это значит?» – загремел ужасным голосом витязь. Мария схватила его руку (в первый раз позволила она себе такую смелость). «Ради бога, – воскликнула она, устремив на него умильный взор, – пробудь здесь еще один месяц, один только месяц; дай мне познакомиться с печальною мыслию, что я должна расстаться с своею родиною, навсегда покинуть свою мать, моих друзей, мои отеческие поля и рощи». Прижавши прекрасное лицо свое к руке ужасного витязя, она орошала ее слезами. Какое сердце могло бы ве тронуться умоляющим стенанием Марии? Несколько минут молчал суровый Рогдай: в сумрачных взорах его блеснуло чувство. «Не могу отказать тебе, Мария, – отвечал он, смягчивши голос, – мне сладко тебя утешить. Согласен, еще на месяц остаюсь в этих местах; но, Мария, – тут устремил он на нее подозрительный взгляд, – ты худо отвечаешь на страстную мою любовь: горе тебе, если не одна привязанность к матери, подругам и отчизне удерживает тебя в этом месте». Он удалился. Мария посмотрела на меня и не сказала ни слова: мы обе вздохнули.

Прошло еще две недели – самые печальные для бедной Марии. Она старалась удалить от себя воспоминания об Усладе, но всякую минуту против воли своей думала: «Он скоро возвратится, он придет отдать мне свою душу, исполненный сладкой надежды, исполненный прежней любви, а я...» Она томилась в тоске и слезах и не могла утаить ни тоски, ни слез своих от Рогдая; он видел ее печаль – но он молчал, и грозные взоры его час от часу становились мрачнее; страшная ревность свирепствовала в его сердце. «Мария, – говорил он иногда, устремив на нее пристальное око, – душа твоя беспокойна, совесть тебя обличает: взоры мои тебе ужасны. Мария, – восклицал он иногда громозвучным голосом, от которого несчастная цепенела, – я люблю тебя страстно... но горе, если ты меня обманула!»

Наконец наступило время твоего возвращения, и бедная Мария совсем потеряла спокойствие. Увы! она боялась ужасного Рогдая, боялась твоего милого присутствия, боялась собственного своего сердца: малейший шорох заставлял её содрогаться. Она не хотела, она страшилась тебя увидеть; но, Услад, несмотря на то, как будто ожидая тебя, не отходила она от окна своей светлицы, по целым часам просиживала на берегу Москвы, устремив неподвижные взоры на противную сторону реки, туда, где видима соломенная кровля твоей хижины. В одно утро – это случилось на другой день после твоей встречи с пастухом нашего села – навещаю

ее, нахожу одну, печальную по-прежнему, на берегу Москвы, на том же самом месте, на которое приходила она и вчера, и всякий день; сказываю, что тебя видели накануне; что ты, узнавши о ее замужестве, не захотел войти в деревню; что ты удалился неизвестно куда. Мария заплакала. «Ангел-хранитель, сопутствуй ему, – сказала она, – пусть будет он счастлив; пускай, если может, забудет Марию». Она устремила глаза на небо. Мы стояли тогда на самом том месте, где волны образуют мелкий залив; разливаясь по светлым камешкам, с тихим плесканием – одна волна прикатилась почти к самым ногам Марии – рассыпалась – что-то оставила на песке – я наклоняюсь – вижу пучок увядших ландышей, перевязанных волосами, – подымаю его, показываю Марии: боже мой, какие слова изобразят ее ужас! Казалось, что грозное привидение представилось ее взору, волосы поднялись на голове ее дыбом, затрепетала, побледнела. «Это мои волосы, – воскликнула она. – Услада нет на свете: он бросился в реку». Она упала к ногам моим без памяти. В эту минуту показался Рогдай: подходит, видит бесчувственную Марию, поднимает ее; смотрит с недоумением ей в лицо: QHO покрыто было бледностью смерти; снимает с головы шишак, велит мне зачерпнуть в него воды и орошает ею голову Марии, которая, как увядшая роза, наклонена была на правое плечо. – Несколько минут старались мы привести ее в чувство; наконец Мария отворила глаза – но глаза ее были мутны; она посмотрела на Рогдая – и не узнала его. «Ах! Услад, – сказала она умирающим голосом, – я любила тебя более жизни; последние радости, последние надежды, простите!» Как описать то действие, которое произвели слова ее на душе грозного Рогдая? Лицо его побагровело, глаза его засверкали, как уголья; он страшно заскрежетал зубами. «Услад, – воскликнул он, задыхаясь от бешенства, – кто Услад? Что ты сказала, несчастная?» Но Мария была как помешанная; она не чувствовала, что Рогдай стоял перед нею; с судорожным движением прижимала она его руку к сердцу и говорила: «На что мне жить? Я любила его, более моей жизни: все кончилось!» Рогдай затрепетал; в исступлении обхватил он ее одною рукой поперек тела и помчал, как дикий волк свою добычу, на высоту горы, к ужасному своему терему. Я хотела за ними последовать. «Прочь!» – заревел он охриплым голосом, блеснув на меня зверскими глазами, – ноги мои подкосились. С той поры, Услад, ни разу не видала я нашей Марии... Вечеру прихожу, опять к горе, смотрю на высокий терем – все было в нем тихо, как будто в могиле, – светлица Марии казалась пустою – я долго прислушивалась – но все молчало – ничто, кроме трепетания волн и шороха дубравных листьев, не доходило до моего слуха – кровь леденела в моих жилах. «Боже мой, – думала я, – что сделали они с

тобою, несчастная Мария?» Три дни сряду приходила я к терему: то же молчание, та же пустота. «Куда девалась Мария? Где витязь Рогдай?» – спрашивали наши поселяне. Один из них осмелился войти в самый терем; но он не нашел ни витязя, ни Марии, ни служителей Рогдаевых: повсюду царствовала пустота, стены были голы, все утвари домашние исчезли – казалось, что никогда нога человеческая не заходила в эту обитель молчания. Увы! Услад, с того времени мы ничего не знаем об участи твоей Марии. Никто из поселян не смеет приближаться к Рогдаеву терему. Горе заблудившемуся пешеходцу, который отважится зайти в него полуночною порою! Божие проклятие постигло этот вертеп злодейств, говорит наш сельский священник. Мы смотрим на него из-за реки, содрогаясь и молим небесного царя, чтобы он успокоил душу Марии. Бедная мать ее умерла с печали: мне суждено было от бога заступить при ней место дочери; я посадила на могиле ее шиповник и молодую липу. Услад, кто знает? может быть, она уже встретилась теперь на том свете с своею Мариєю.

Ольга перестала говорить; Услад не мог отвечать ей ни слова. Несчастный сидел, потупив голову, закрыв руками лицо, – состояние души его было ужасно; несколько минут продолжалось печальное безмолвие. Услад посмотрел на Мариину подругу: она плакала, он поцеловал ее в щеку.

– Милая Ольга, – сказал он, – возвратись к своей матери; конечно, беспокоит ее теперь долговременное твое отсутствие; оставь меня, я никогда не сойду с этой горы: она должна быть моим гробом. Бог с тобою, добросердечная Ольга; будь счастлива; скажи в деревне, что бедный Услад жив, что он возвратился, что он умрет на том самом месте, где мучилась и погибла его несчастная Мария.

Они поцеловались опять. Ольга переправилась на другой берег источника; Услад пошел по излучистой тропинке на высоту торы, к ужасному терему.

Полночь была уже близко – полная луна, достигшая вершины неба, сияла почти над самою головою Услава. Он приближается к терему; входит в широкие ворота, растворенные настежь, – они скрипели и хлопали; входит на двор – все пусто и тихо. Дорога от ворот до крыльца, окруженного высокими перилами, покрыта крапивою, полынью и репейником. Услад с трудом передвигает ноги, наконец вступает на крыльцо, идет к двери... Дикая лисица, испуганная приходом человеческим, давно не возмущавшим сего пустынного места, бросилась в высокую траву, сверкнув на него глазами; филин, пробужденный шорохом, встрепенулся, захлопал крыльями, полетел на кровлю и завыл... Услад почувствовал робость и начал осматриваться. При свете луны увидел он себя в обширной горнице, в

которой находился длинный стол, приставленный к стене; две или три скамейки, лежавшие на полу; пустой поставец, где прежде находились образа, и на полу разбросанные черепки разбитых глиняных кружек: здесь грозный Рогдай угощал иногда поселян и поселянок своей деревни. Услад прошел еще две или три горницы: везде представлялись глазам его голые стены, везде царствовала тишина, изредка нарушаемая шумом нетопырей, которые быстро над ним порхали. Наконец он видит маленькую дверь и узкую лестницу, обвившуюся винтом вокруг столба: сердце его сильно затрепетало – эта лестница вела в светлицу Марии. Услад идет по ступеням, входит в светлицу, ярко озаренную лучами луны, которая ударяла прямо в раскрытые окна. Душа его наполнилась неизъяснимым прискорбием, когда он увидел себя в том самом месте, где бедная Мария провела последние дни своей жизни, встречая утро со вздохами, провожая вечер с унынием. Он находил горестное удовольствие дышать тем воздухом, которым некогда она дышала; как будто чувствовал, что в тихой полуночной прохладе разливалось вокруг него ее присутствие. Все было ею наполнено – на все устремлял он с неописанным волнением взоры свои; ибо везде мечтались ему следы милого бытия утраченной Марии. В одном углу брошены были ее пальцы с недоконченным шитьем, которое все почти истлело, в другом что-то блистало – Услад приближается: смотрит – что же? Находит тот самый образ богоматери в серебряном окладе, который привез он ей из Киева и который Мария, до самой разлуки с Усладом, носила на шее; он упал перед ним на землю, заплакал, снял его со стены, поцеловал и положил на грудь свою. Он сел под окно – глаза его устремились на Москву, которая тихо вилась под горою, отражая в волнах своих и берега, покрытые лесом, и синее небо, усыпанное легкими сребристыми облаками; окрестности, одетые прозрачною пеленою светлого сумрака, были спокойны; все молчало – и воздух, и воды, и рощи. Услад задумался; минувшее предстало его воображению, как легкий призрак; он видел Марию, прежде цветущую, потом увядающую во цвете лет. «Здесь, – думал он, – сидела она в унынии под окном, смотрела в туманную даль и посылала ко мне свои вздохи; здесь, проливая слезы, молилася перед святою иконою; здесь, о боже милосердный, может быть, на самом этом месте убийца...» Он содрогнулся; ужас проникнул все его члены; ему мечталось слышать стенания, выходящие как будто из могилы; мечталось, что скорбное, тоскующее привидение бродило по горницам оставленного терема; жилы его сильно бились; кровь, устремившаяся в голову, производила в ушах его звуки, подобные погребальному стону. Час полночи, всеобщее безмолвие, мрачность и пустоту ужасного терема – все приготавлило

душу его к чему-то необычайному: таинственное ожидание наполняло ее. Услад сидит неподвижно... прислушивается... все молчит... ни звука... ни шороха... Вдруг от дубравы подымается тихий ветерок: листочки окрестных деревьев зашевелились, ясная луна затуманилась, по всем окрестностям пробежал сумрак, какое-то легкое, почти нечувствительное дуновение прикоснулось к пламенным щекам Услава и заиграло в его разбросанных кудрях: казалось, что в воздухе распространялось благовонное дыхание весны и разливалась приятная, едва слышимая гармония, подобная звукам далекой арфы. Услад поднимает глаза, что же? О ужас! о радость!., он видит... видит перед собою Марию – светлый, воздушный призрак, сияющий розовым блеском; одежда ее, прозрачная, как утреннее облако, летящее перед зарею, расстилалась по воздуху струями; лицо её, бледное, как чистая лилия, казалось прискорбным, на милых устах видима была унылая улыбка; задумчивый взор ее стремился к Усладу. Священный ужас наполнил его сердце.

– Ты ли, душа моей Марии? – воскликнул он, простирая к привидению трепещущие руки. – О! скажи, для чего покинула ты селения неба? Велишь ли мне разлучиться с жизнью? Хочешь ли приобщить меня к своему блаженству?

Он умолк – ответа не было. Но призрак, казалось, хотел, чтобы Услад за ним последовал, – одною рукою указывал на дремучий лес, другою, простертою к Усладу, манил его за собою. Услад осмелился ступить несколько шагов... привидение полетело... Услад остановился... и вместе с ним остановился призрак, опять устремив на него умоляющие взоры... Услад был в нерешимости... не знал, идти ли ему или нет... наконец ободрился... пошел... руководствуемый таинственным вождем, вышел на пустынный двор, за ворота, наконец в дремучий Лес, который на несколько верст простирался позади Рогдаева терема. Входит во глубину леса – тишина и мрачность окрест него царствуют; ни одно живое творение не представляется взору его; дикие дубравные звери, как будто чувствуя присутствие бесплотного духа, ему сопутствующего, уклоняются от стези его с робостию:., храня глубокое безмолвие, идет он за бледным улетающим сиянием... несколько часов продолжалось его уединенное шествие... вдруг видит реку, вьющуюся под сению древних дубов, развесившихся берез и мрачных елей... устремляет глаза на светлую свою сопутницу... она остановилась... печаль, прежде напечатленная во взорах ее, уже исчезла: они сияли небесным веселием... привидение указывает ему на небо... улыбается... простирает к нему объятия... и вдруг, как легкая утренняя мечта, исчезает в воздушной пустыне. Все помрачилось; Услад остался один, в глуши дремучего леса, в стране ужасной и дикой... осматривается... видит вблизи

сверкающий огонек... идет... глазам его представляется низенькая хижина, покрытая соломой... он отворяет дверь... дряхлый старик молится перед распятием, при свете ночника... скрип двери заставил его оглянуться... он посмотрел пристально Усладу в лицо... улыбнулся и подал ему руку.

– Благословляю приход твой, – сказал отшельник, – давно пророческое сновидение возвестило мне его в этой пустыне. В лице твоём узнаю того юношу, который несколько раз являлся мне в полуночное время, когда в спокойном сне отдыхал я после трудов и молитвы.

– Кто ты, старец? – спросил Услад, исполненный умиления и тайного страха.

– Смирный отшельник Аркадий, – отвечал старик. – Два года, как поселился я на берегу светлой Яузы, в этой уединенной хижине. Здесь провожу дни свои в молитве, оплакиваю прошедшие заблуждения и спасаюсь. Приди в обитель мою, несчастный труженик: в ней обретешь утраченное спокойствие, а с ним и желанное забвение прошедшего. Скажи мне, кто указал тебе дорогу к моей неизвестной хижине?

Услад описал ему несчастья своей жизни.

– Так, – воскликнул Аркадий? выслушав повесть Услада, – здесь, на берегу Яузы, покоится несчастная твоя Мария; мне назначило божие провидение принять последние взоры ее и примирить с небом ее отлетающую душу. Слушай: в одно утро я собирал корни на берегу Яузы; внезапно поразили слух мой жалобные стенания... Иду... шагах в пятидесяти нахожу женщину, молодую, прекрасную, плавающую в крови, – это была твоя Мария; вдали раздавался конский топот.; воин, одетый в панцирь, мелькал между деревьями; он вскоре исчез в густоте леса – то был убийца Рогдая. Беру в объятия умирающую Марию – увы! последняя минута ее уже наступила, уста и щеки ее побледнели, глаза смыкались. Медленно подняла на меня угасающий взор. «Прими мою душу, благослови меня», – сказала она, усиливаясь приложить руку мою к сердцу. Я перекрестил ее – умирающая посмотрела на меня с благодарностью. «Ангел-утешитель, – сказала она, простирая ко мне объятия, – молись о душе моей, молись об Усладе». Взоры ее потухли, голова наклонилась на плечо – она скончалась. Могила ее близко. Ты скоро увидишь ее, Услад; заря начинает уже заниматься.

– Ах! несчастная! – воскликнул Услад. – Какая участь!

И этот убийца жив!.. Нет, божий угодник, клянусь у ног твоих...

– Услад, не клянись напрасно, – отвечал старец, – небесное правосудие наказало Рогдая: он утонул во глубине Яузы, куда занесен был конем своим,

испугавшимся дикого волка. Усмири свое сердце, друг мой; скажи вместе со мною; вечное милосердие да помилует убийцу Марии!

Услад утихнул.

– Очи мои прояснились, – воскликнул он и простерся к ногам священного старца. – Она сохранила ко мне любовь и за гробом. Отец мой, тебе, воспоминанию и служению бога посвятится отныне остаток моей жизни.

Заря осветила небо, и лес оживился утренним пением птиц. Старец повел Услада на берег Яузы и, указав на деревянный крест, сказал:

– Здесь положена твоя Мария.

Услад упал на колена, прижал лицо свое, орошенное слезами, к свежему дерну.

– Милый друг, – воскликнул он, – бог не судил нам делиться жизнью: ты прежде меня покинула землю; но ты оставила мне драгоценный залог твоего бытия – безвременную твою могилу. Не для того ли праведная душа твоя оставляла небо, чтоб указать мне мое пристанище и прекратить безотрадное странничество мое в мире? Повинуюсь тебе, священный утешительный голос потерянного моего друга; не будет прискорбна для меня жизнь, посвященная гробу моей Марии: она обратится в ожидание сладкое, в утешительную надежду на близкий конец разлуки.

Услад поселился в обители Аркадия: на гробе Марии построили они часовню во имя богоматери. Прошел один год, и Услад закрыл глаза святому отшельнику. Еще несколько лет ожидал он кончины своей в пустынном лесе; наконец и его последняя минута наступила: он умер, приклонив голову к тому камню, которым рука его украсила могилу Марии.

И хижина отшельника Аркадия, и скромная часовня богоматери, и камень, некогда покрывавший могилу Марии, – все исчезло; одно только наименование Марьиной рощи сохранено для нас верным преданием. Проезжая по Троицкой дороге, взойдите на Мытищинский водовод – вправо представится глазам вашим синеватый лес; там, где прозрачная река Яуза одним изгибом своим прикасается к роще и отражает в тихих волнах и древние сенистые дубы, и бедные хижины, рассыпанные по берегам ее, – там некогда погибла несчастная Мария; там сооружена была над гробом ее часовня во имя богоматери, там наконец и Услад кончил печальный остаток своей жизни.

REFERÊNCIAS

- Afanássiev, Viktor. *Жуковский*. Moscou: Molodaia Gvárdia, 1986.
- Alencar, José. *Iracema*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. *E-book*.
- Américo, Edécio. *Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13062012-154434/pt-br.php>.
- Bernardini, Aurora Fornoni. “A poética de Púchkin em relação aos poetas de sua época (tradução e modernidade)”. *Revista de Letras* (UFC), Fortaleza, v.1, n.12, p.25-37, 1987.
- Bernardini, Aurora Fornoni. “Púchkin e o começo da literatura russa”. In: Mountian, Daniela & Vaz, Valteir (Orgs.). *Aulas de literatura russa – de Púchkin a Gorenstein*. São Paulo: Kalinka, 2018, p.21-4.
- Britto, Paulo Henriques. *A tradução literária*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.
- Grikhin, Viatcheslav. *The Russian romantic tale: late 18th - early 19h century (A Russian reader with explanatory notes in English)*. Moscou: Russki Iazyk, 1981.
- Jukóvski, Vassíli. Марьяна роца. In:_____. *Собрание сочинений в 4 томах (т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма)*. Moscou/Leningrado: GIKhL, 1960, p.369-90.
- Logatto, Ettore. *Historia de la literatura rusa*. Barcelona: Talleres gráficos Aconde Nunez, 1952.
- Mirsky, Dmitry. *Hitorie de la littérature russe des origines à nos jours*. Paris: Fayard, 1969.
- Montefiore, Simon Sebag. *Os Románov (1613-1917)*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

Andarilho de mundos dissonantes¹

Xasthur

Apresentação e tradução de Alison Silveira Morais²

Universidade Federal de Santa Catarina

“Come and see how easy,
expendable it is for human life
to be forgotten [...] fragments of
failure, some said it was art”
(Xasthur)

Em sua obra “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (2011), Haroldo de Campos comenta brevemente que “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não linguagem.” (p.33). E observo essa passagem como uma referência certa e quase literal em relação ao trabalho tradutório aqui realizado e apresentado.

A intenção foi criar uma tradução intersemiótica, ou, em certa medida, uma adaptação da música e videoclipe “Walker of dissonant worlds” (2004) da banda estadunidense Xasthur para o formato de poesia livre.

Nesse momento, apesar de trazer, com razão, a definição clássica de tradução intersemiótica (ou transmutação) de Roman Jakobson que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (p.64), me debruço também na ênfase que o autor exprime que uma tradução intersemiótica (se referindo à poesia) só é possível através de uma **transposição criativa** (p. 71 **negrito nosso**).

Desse modo, apesar da música ser somente instrumental, não havendo voz ou letras, o tom e a temática da canção, assim como o videoclipe dirigido por Robert Nusslein e editado por Ian Fleming, nos garante com uma variedade de direções para criação dessa tradução.

A banda Xasthur é pioneira do sub-gênero de Black Metal, o DSBM (Depressive Suicidal Black Metal) nos Estados Unidos, atuando desde 1995, tendo como único integrante o músico e multi-instrumentalista Scott Conner. A música escolhida também representa um posicionamento político, pois o videoclipe produzido é um compilado de vídeos e imagens curtas que expõe duros trechos da vida de moradores de rua em Los An-

¹ Adaptação e recriação da música e videoclipe “Walker of dissonant worlds” da banda de DSBM estadunidense Xasthur.

² Doutorando da PGET/UFSC.

geles. O videoclipe conta com uma figura vestida com um sobretudo e capuz preto, uma figura que observa e perambula pelas periferias e bairros mais afetados pelo abandono e pobreza, no caso, o próprio “walker of dissonant worlds”, traduzido por andarilho dos mundos dissonantes.

Embora uma tradução de uma música para o formato de poesia livre possa parecer um grande abismo, Linda Hutcheon em seu livro “Uma Teoria da Adaptação” (2011) nos fornece ferramentas para que com atenção e inventividade façamos essa descida até o fundo. Dialogando ainda com o que foi mencionado sobre posicionamento e parcialidade na escolha do objeto de tradução, Hutcheon comenta:

É claro que há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico[...]Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. (Hutcheon, p. 44-45, 2011)

Munido com a convicção que essa adaptação é uma recriação válida que transita em mídias tão distintas, mas que ao mesmo tempo se cristaliza em um novo produto final, apresento a tradução a seguir.



Uma das cenas do videoclipe da música Walker of Dissonant Worlds, da banda Xasthur.

Andarilho de mundos dissonantes

Esse ar é pesado

Um peso anormal

Estou no agora do futuro passado?

Difícil acostumar, sinto-me mal

Que pedregulhos tão pequenos

Que barra longa de ferro cortando tudo

Sinto frio, vejo alguém, aceno

“Sai dos trilhos, barbudo!”

Trilhos de um algo chamado “trem”

Retiro o capuz, aceno, agradeço o aviso

Difícil respirar, não me sinto bem

A noite chega e já não vejo onde piso

A luz não chega nos abrigos da noite
Abrigo daqueles moribundos transparentes
Água cai da calha no corpo como açoite
A vela fraquíssima, sigo em frente

Que abrigo sinistro, um corpo feminino
Uma banheira com água da chuva
Ela se banha e esfrega as costas de um menino
Com a roupa suja, se enxuga

Lâmpadas piscando
Saio dali e olho os prédios, fico tonto
Uma criatura de branco passa resmungando:
“Jesus! Pode me levar, tô pronto”

Ali deito, e acordo no asfalto
Ouço alguém gritando logo à frente:
“Isso é um assalto”
Sinto-me doente

Mendigo? Morador de rua? papelão?
Tapete preto?
O que é isso? Latão?
Mancha? Piche? Sujeira? Aberração?

Um quadrado se move e me segue com precisão incrível
Preso naquele prédio, pisca vermelho
Estou sendo observado? Ou sou invisível?
Que curioso aparato aparelho

Fora da cidade não tem alimento?
Antes tinha?

Vejo um homem paraplégico com uma placa de conhecimento:
“A ferida de Cristo não é nada comparada com a minha”

Quem é Cristo?
Papela? Frio? Gal?o?
Chega! Desisto
N?o espera, ent?o Cristo grande que ? “Crist?o?”

“Diabos!”
Grita o homem virando a esquina
Diabo! Diabo! Diabo!
Roupa podre molhada de finura muito fina

Outra passa em seguida
Enrolado em cobertura rica ainda mais fina
Olhos de alma destru?da
Para e chora como se fosse rotina

O dia se demora let?rgico
Paro em frente a uma placa “Terreno baldio”
Um anoitecer tr?gico, ou?o
“Sai da minha casa seu vadio!”

Leio andando, e ando lendo
“você existe pra nada” dizia outra placa
Era um estacionamento
Ao fundo tinha uma barraca

Haviam oito dentro dela, espa?o que falta
Voz roca, humor enferrujado
Aglomerados no frio da pr?pria alma
Sigo triste abarrotado

Atravesso mais um corredor de tijolo cru
Um velho, velho muito velho ronca e dorme
Chuva forte, papela, seminu
Sofrimento como uniforme

Outro chega ao seu lado
Lhe coloca uma camiseta suja com tintas
Três sacolas com lixo, um ovo e um enlatado
Para duas existências famintas

Estou de volta aos trilhos que vão até o horizonte
Embrulho no estômago, vista embaçada
Horizonte cinza, horizonte ponte
Cheiro podre, estrada alagada

Sinal, Sirene, Sinete, surdo
Corro? Atordoado sigo em frente
Uma luz brilhante aparece e muda o mundo
Sinto-me diferente

Fast food? Frango? Cristo quente?
Malditos insetos carregando gente
Encontro-me num buraco ruína, respiro lentamente
Um homem acorda, está queimado e sem dentes

Repousava sobre pedras e também segurava uma placa
Parece estar embriagado e dormente
A lâmina metálica opaca:
“Seu fim está próximo, não o meu” em caligrafia deficiente

Que espiral! Que choro! Arame farpado
muito alto, enrolado, grosso como couro
Chama-se cerca elétrica. Retorcida, que alto!
Protegendo o abatedouro

Sola preta, ando mudo
Que túnel estranho e sombrio
Molho os pés numa água barro imundo
Esgoto? Sinto-me vazio

Ainda nesse lugar encontro outro alguém
Empurra um carrinho de compras
Ferrugem, frutas, vegetais, me olha com desdém
Pêra, Pêssego, Pitanga, Pepino
Podre. Podre. Podre. Podre
Da feira pro lixo
Pro carro
Pro corpo
Pro Abandono
Do pouco

Sigo a luz, saio dali ofegante
O que o irrita tanto? Chutando sacolas de moscas
Concreto cinza, sinto-me ignorante
Que breu solar, faíscas foscas

Uma laranja seca, uma tesoura cai e rola
Uma bebida em uma mão, na outra uma bengala
Alucinado, me olha “Vai embora!”
Personagem figura torta, amassada

“El Paradiso Motel”, li com dificuldade
Portas de ferro fechadas
Vejo pulando de alegria um homem de meia idade
Comemora meio copo de café com bolachas

Cidade labirinto? Em corredores se dissolve
Um ex-soldado? Unhas longas, pés descalços
Segura uma madeira que lembra um revólver
Aponta para têmpera, “atira” e levanta os braços

Tem uma forca pendurada
Na árvore no meio da praça
Uma mulher chora amargurada
Contando aos ventos sua desgraça

Ela pega a forca, enrola a corda
Pendura no pescoço, como um colar
Agora dando risada, puxa e finge que se enforca
Passa por mim e diz: “Vamos jantar?”

Tem uma melancia nos fundos do pátio da prefeitura
Tarde demais
Abocanhada por outra criatura
Brigam como animais
comem e vão embora

Sigo meu caminho para onde não há luz nem alma brilhante
Um descompasso frustrante
Andarilho de mundos dissonantes

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição:** poética e semiótica da operação tradutora. 1º ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

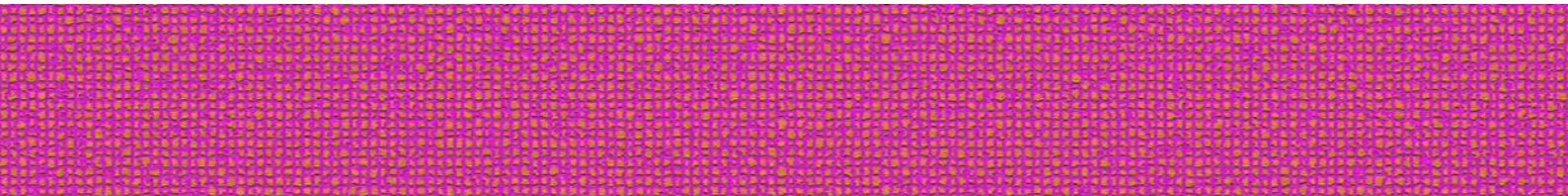
FLEMING, Ian. Xasthur – Walker of Dissonant Worlds. Youtube, 22 de setembro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kU0pOmzj70o&ab_channel=IanFleming>. Acesso em: 02 de maio de 2023.

HUTCHEON, Linda. Uma Teoria da Adaptação. 1º ed. Florianópolis: EDUFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

JAKOBSON, Roman. **On Linguistic Aspects of Translation.** In: On Translation. Editado por Reuben Arthur Brower. Cambridge, Massachusetts, 1959.

ENTREVISTAS



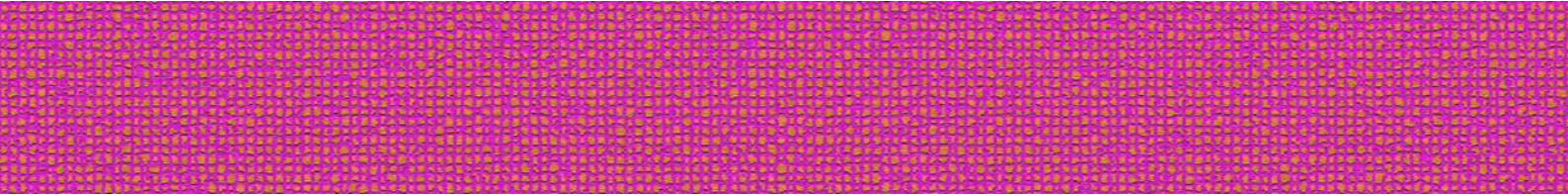
Podcast - Entrevista com Eric de Almeida Dijkstra, cofundador do Coletivo Abayomi

Por Guilherme Lohn e Bruna Marques¹
Universidade Federal de Santa Catarina



¹ Alunos de Curso de Artes Cênicas da UFSC.

TEXTOS CRIATIVOS



SUMA LÚCIDA
14 Poemas



adriano winter

êmulo

faço o brilho
pulsar no prisma
da cor: o arco-
íris de um lado
a outro do horror

mudo
o curso
do rio
rude rumo
às maravilhas
do amor

destino é via
que se inverte
e o mundo: um barro
que o cérebro modela
conforme seu grau
de esplendor

A Busca da Luz (1991–1992)

alerta

há os animais que rondam
a ontologia da noite

os grandes
animais carnívoros
caçando
os gamos do amor
(sua rara
carne feliz)

e há o útero
violento do adeus
gestando no escuro
seu relâmpago

que enfim desaba
com a onisciência
das lágrimas

Luz Léxica (1993–1995)

9

andróginoite gira(ma)ndo
ciclespirais ao Espírito
meta: morfose
radi(am)ante ômegalfa

12

planavega roseágape aromáximo
crinstilantevisão
ser transcendexcelso
enlevooca(n)ção

17

amálgamantíssimãliança
carnesplendêxtase
exalabaredádivas

Apotheosis (1996)

18

polimusa hiperbelíssima
trasflormarígnea que artrífices
beatricantam: luz beatrífica

belezarcana e inaudicta
sem *symbolon* que transminta
seu perfumarinfinito

lumextremo e genetriz
fulgorigem cosmotriz
do floresplendor martriz

beleza que artebendiz
bebendo o lumel nutriz:
Dantébrio de bel Beatriz

Polimusa (2010)

21

mero sema
que mente
mero signo
que furta
sintagma
que ofusca
sujeito
que anula
no logos a luz da Ideia pura

mero verso
que evoca
o verbo
que volta
no vácuo
silábico
ao silêncio
que exalta
nos lábios a voz da Ideia pura

Mero Verbo (2010)

almásculo

sou este homem forte
que sobreviveu ao êxtase
e ao fracasso

sou este espírito atlético
capaz de suportar
os 12 trabalhos de Hércules

venci ases da guerra
depus mestres
da morte

dia
após dia
eu bebi a dor:
meu elixir

Porto Alegre Desolada (2011)

arte poética

a ereção
dos círios
contra o caos

a difícil
confeção
daquilo que aclara

a rara
manufatura da luz
na lauda

o árduo
depurar do nada
e sua penumbra

Clara Mimese (2012)

flor de somas

amor: campo de antônimos
que abelhas ingênuas
cultivam
buscando ouro e música
mirra e lúpulo
flama e espuma

amor: cão no hormônio
e globo
de Atlas e manto
equóreo na íris
cara a cara
com o nunca

O Ciclo do Amor Recomeça (2013)



meta

fazer

algo

de crepúsculos e pétalas
orgasmos e estrelas

formar

algum halo

do fracasso
e da perda

tomar

nas mãos essa massa
de humilhação e mágoa
beleza e alegria

e modelar

uma fala

tão vigorosa
que ao próprio nada
dê sentido

O Plectro & as Horas (2014)

dísparas

VERDADE

flanco rude

flor da fala

foz em fluxo

opus do hùmus

MENTIRA

furto da forma

burca no lábio

árido sulco

opus da húbris

Ágrafo (2015)



despertar

o brinde
da vida

aflora
em festa

já borbulha
na borda

da manhã
que começa

tim-tim

minha carne
bebemora

tim-tim

minha alma
fica ébria

Ágrafo (2015)

origem

A BELEZA

por excesso
de **brilho**

arrebenta

a carne

e

CRIA

o fundamento

do amor

e da METAFÍSICA

Quórum da Luz (2016)

a percepção da beleza



baque
plástico
dilúvio
de luz
sismo
sensível
cataclismo
psíquico
apocalipse
no
espírito

Sob o Baque do Belo (2017-2021)

dens leonis

a felicidade
é o sucesso
do cerne
a palma
(única)
do plúrimo
o triunfo
(último)
da febre

Totelimúndi (2022)



adriano wintter (1971), poeta e tradutor, nasceu e reside em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. É autor das coletâneas: *A Busca da Luz* (1991–1992), *Luz Léxica* (1993–1995), *Apotheosis* (1996), *Polimusa* (2010), *Mero Verbo* (2010), *Porto Alegre Desolada* (2011), *Clara Mimese* (2012), *O Ciclo do Amor Recomeça* (2013), *Ágrafo* (2014), *O Plectro & as Horas* (2015), *Quórum da Luz* (2016), *Sob o Baque do Belo* (2017–2021) e *Totelimúndi* (2022). Participou da antologia *Escriptonita* (Patuá, 2015). Traduzido ao inglês, espanhol e catalão, tem poemas publicados nas revistas internacionais: *sérieAlfa* (Espanha), *Triplov*, *Caliban*, *Devir e Linguará* (Portugal), *Separata* (México), *Cinosargo* (Chile) e *Experimenta* (Argentina); além das publicações nacionais: *Revista da Academia Brasileira de Letras* (R. B., nº. 82 e nº. 96), *Suplemento Literário de Minas Gerais*, *Sibila*, *Eutomia* — *Revista do Departamento de Letras da UFPE*, *7Faces*, *Babel*, *Ellenismos*, *Mallarmargens* e *Correio das Artes*; nos jornais *Relevo* e *Poesia Viva*. Traduziu, entre outros: José Kozer, Victor Sosa, Alfredo Fressia e Fernando Bensusan. Os poemas desta coletânea integram as 918 páginas da *Suma Lúcida: Poesia Completa (1991–2022)*, que está em pré-venda no site da editora Patuá:

<https://www.editorapatua.com.br/suma-lucida-de-adriano-wintter/p>.



Bagatela

Autora: Laís Calderan

Personagens:

- Garoto

- Mãe

-Transeunte

Texto

Um garoto passeia com sua mãe e passam pela entrada de um beco. O garoto aponta.

Garoto: Olha, mamãe! O que é aquilo?

Mãe: Nada que eu conheça, meu filho! Quer dar um nome?

Garoto: Quero! Que tal...hum...Bagatela?

Mãe: Bagatela!

Garoto: Sim! Você sabe o que significa?

Mãe: Sei. Mas por que acha que aquilo não tem valor?

Garoto: Eu não o que significa a palavra “bagatela”, mamãe. Só acho que tem um som legal.

Mãe: Talvez você tenha usado uma palavra inapropriada, mas tem razão sobre o som. Transeunte que ouviu parte da conversa se posiciona ao lado da mãe.

Transeunte: Afinal, moça, qual é o valor daquilo? Nem mesmo respira e nada tem. Ao menos existe?

Mãe: Que pergunta! Bem...não dá pra negar que existe! Sei que, pelo menos, ruivo ele é. De qualquer forma, não acho legal ficar discutindo sobre isso. Muito menos na frente de uma criança, o meu filho.

Transeunte: Tem Razão. É melhor não falarmos mais dele.

A mãe, seu filho e o transeunte seguem seus caminhos ao que a iluminação diminui gradativamente até o blackout.

Fim

REFERÊNCIAS

O texto *Bagatela* foi construído a partir de um conto sem nome do autor russo Daniil Kharms, tal conto é o seguinte:

“Era um homem ruivo, que não tinha olhos nem orelhas. Também não tinha cabelo, pelo que só convencionalmente se podia chamar ruivo. Não podia falar, porque não tinha boca. Também não tinha nariz. Nem sequer tinha mãos, nem pernas. Não tinha ventre, não tinha costas, não tinha coluna vertebral nem quaisquer entranhas. Não tinha nada! Por isso, não se compreende de quem se trata. É melhor não falarmos mais nele.”

Com esta descrição temos o objeto de discussão entre as personagens, mas afinal, por que uma criança e uma mãe? Sabe-se que nas primeiras fases da vida, os maiores desafios são a fala e o vocabulário, logo é comum que crianças deem nome àquilo que não reconhecem guiadas pelos sons que já sabem e a figura responsável, geralmente a mãe, tende a estar ali para corrigir e incentivar a criatividade. Dessa forma, cria-se uma ótima situação para colocar tais personalidades num texto que discute algo que não se sabe o que é.

Em *Bagatela* coloco alguns pensamentos sobre valor a partir da fala inocente de uma criança, pois o ser humano tudo quer nomear e mensurar de diversas formas. É um comportamento induzido desde cedo principalmente por causa do sistema capitalista, porém nem sempre precificar ou decidir valor é necessário. Isso posto, penso que o que nos falta é compreender que às vezes precisamos nos desprender desse julgamento constante e viver sem querer mensurar tudo o que se vê.

Em conclusão, a criança vem como símbolo da inocência e dessa forma de vida livre de pensamentos críticos demais, enquanto a mãe vem com um papel moral de querer ensinar valores da sociedade e o transeunte como a personificação do julgamento. Dito isso, o texto teve inspiração num conto que desafia o pensamento e tomou um rumo um tanto quanto nihilista em seu tom de crítica, colocando valores e construções comportamentais sociais em jogo ao longo da peça.

O pai

Autor: Matheus Yoshino Russo

Personagens:

Marina

Homem

Cena I

Homem: Eu já vi muita coisa na minha vida, mas isso é assustador pra dizer o mínimo.
(*ambos se encaram, silêncio*) Qual o seu nome?

Marina: Marina de Souza.

Homem: Idade?

Marina: Vinte e cinco.

Homem: Eu não encontro o nome do pai do seu garoto.

Marina: Nem eu. (*Silêncio, ambos se encaram*).

Homem: Você não sabe o nome do pai do seu filho? (*Ela acena que não com a cabeça*).

Homem: Vamos aos fatos. Por que você fez isso?

Marina: Porque ele tinha a cara daquele porco nojentto. Mais parecido a cada dia que passava.

Homem: Você tá falando do pai?

Marina: Não. Ele não tinha pai.

Homem: Você entendeu minha pergunta.

Marina: E respondi.

Homem: Quando você diz “Porco nojentto” você está se referindo ao pai do seu filho?

Marina: Aquilo não é o pai.

Homem: Escuta aqui. Eu não to nem ai pra como você chama ele ou o problema que você tem com ele. Responde a minha pergunta.

Marina: Não chame aquele monstro de pai.

Homem: Eu não acredito nisso. Você matou o seu próprio filho e quer dar sermão sobre paternidade? Ponha-se no seu lugar e responda o que eu perguntei!

Marina: Esse animal perverso me pegou enquanto eu andava de volta pra casa, me estuprou e me jogou quase morta na calçada depois de horas naquele inferno de carro. E por 10 anos eu carreguei isso comigo. Cuidei, eduquei. Aquele homem pode ser qualquer outra coisa, mas não um pai. Então me desculpe, mas eu só consigo responder perguntas

sobre pessoas que existem, e o pai daquela criança nunca existiu. (*Pausa longa*).

Homem: Me fala sobre o homem que fez isso com você então.

Marina: Eu não sei quem ele é, mas eu lembro bem do rosto dele. Eu vi esse rosto estampado no meu filho todos os dias.

Homem: Onde tá seu filho?

Marina: O corpo eu queimei em casa mesmo.

Homem: Por que? Eu não entendo. O que foi que...

Marina: Depois de todos esses anos, quando eu vi aquele homem saindo daquele mesmo carro e sequer me reconhecendo, eu não tive escolha. Eu tive que lembrar ele do que aconteceu. Quebrei o vidro do carro e joguei a cabeça da criança dentro. Mas eu não sou um monstro, não deixei que meu filho sofresse por um motivo pessoal meu.

REFERÊNCIAS

O texto foi escrito após a leitura do texto “Mãe aos monstros” e de uma discussão sobre “Medeia” de Eurípedes. A relação da mãe e filho é colocada como alvo do processo de escrita, a figura do pai entra como elemento importante no estabelecimento deste vínculo materno com a prole.

Suporto-me na balança entre benção e maldição de se ter um filho. Não por ser algo que considero ruim, mas porque observo a capacidade que as condições externas têm de influenciar nesse evento. A tríade do pai, mãe e filho é simultaneamente influenciada por todos esses elementos. Muitas vezes, o elo entre mãe e pai é decisivo antes mesmo da concepção da criança.

A criança personifica o legado do elo do pai e da mãe na minha história. Portanto, o que define se a prole é benção ou maldição é a relação dos pais.

Excluído

Autora: Laura Bernardelli

Personagens:

- Pedro
- Maria
- Joana
- Nicolas
- Leticia
- Gabriel

Texto

(Toca o sino do intervalo e os alunos da escola descem para o pátio, o grande grupo caminha para um canto e apenas Pedro, o garoto ruivo fica isolado no canto oposto)

(Começa o burburinho do grande grupo)

Joana: Por que ele ainda vem para a escola?

Nicolas: Aqui não é lugar para ele.

Leticia: Ele é tão estranho, por isso não tem amigos.

Gabriel: Ele não tem futuro nem deveria estudar.

(Maria a aluna nova chega no pátio e desperta a atenção dos demais colegas, ela se encaminha até o Pedro o menino ruivo)

Maria: Tudo bem com você? (causando espanto em Pedro que não a responde)

Aconteceu alguma coisa? Você parece assustado.

Pedro: Ninguém nunca falou comigo, se não fosse pelos olhares que recebo, cogitaria que não existo.

Maria: Pois você tem um cabelo lindo.

Pedro: Acho que é a única coisa bonita em mim, jamais recebi um elogio.

Maria: Tenho certeza que você tem muita coisa bonita só precisa se descobrir.

(Os demais alunos observaram o diálogo curiosamente começam a se aproximar para conversar junto com eles, o diálogo se estende por alguns minutos até o sinal tocar.)

Joana: Ele é tão divertido porque nunca falamos com ele?

Nicolas: Acho que muito falamos dele e pouco com ele.

REFERÊNCIAS

Esse texto foi inspirado em com conto do autor russo Daniil Kharms (1905-1942) lido na disciplina de Escrita Dramática I, a provocação era que lêssemos o texto e criar em 30 minutos outro a partir da nossa interpretação, segue o texto lido:

“Era um homem ruivo, que não tinha olhos nem orelhas. Também não tinha cabelo, pelo que só convencionalmente se podia chamar ruivo. Não podia falar, porque não tinha boca. Também não tinha nariz. Nem sequer tinha mãos, nem pernas. Não tinha ventre, não tinha costas, não tinha coluna vertebral nem quaisquer entranhas. Não tinha nada! Por isso, não se compreende de quem se trata. É melhor não falarmos mais nele.” (1937)

Logo após a leitura, veio a minha cabeça a cantiga infantil “A Casa” de Vinícius de Moraes, e pensei como eu poderia transformar essa história do homem ruivo em um texto infantil: homem ruivo se tornaria uma criança excluída que sofre bullying na escola, algo que, infelizmente, é muito comum em nossa sociedade. Tentei estabelecer uma cena que fizesse parte do cotidiano das crianças e adolescentes na instituição escolar.

Criando um diálogo com texto apresentado, decidi apresentar essa versão de que todos falam sobre o ruivo e não sabem quem ele é, pois ninguém nunca permitiu que se estabelecesse o diálogo com ele. Optei por uma linguagem simples, para que alcançasse o público infantil.

O Ruivo

Autor: Matheus Yoshino Russo (Escrita Dramática I)

Personagens:

Victor

Jeremias

Cena I

O cenário é composto por uma fogareira no centro do palco e um varal com algumas roupas velhas e uma boina no chão ao lado da fogareira. Victor está sentado no chão fazendo uma sopa numa panela sobre a fogareira. Jeremias entra agitado.

Jeremias: Victor! Eu o vi! Eu acabei de ver o Ruivo!

Victor: O Ruivo? *(levanta-se bruscamente)* Tem certeza?

Jeremias: Na hora eu não acreditei. Mas sim! Certeza absoluta!

Victor: Merda... *(Agacha e desliga a fogareira)* Temos que sair desse lugar. *(Usa um pedaço de pau para pegar um casaco do varal e veste)* Espera. *(pausa, ambos se olham)*
Ele te viu?

Jeremias: *(atordoado):* Não tenho certeza.

Victor: Como não tem certeza?

Jeremias: *(segura Victor pelos ombros):* Ele não tinha olhos. Não tinha como saber.

Victor: Caralho, a gente já era. Sabe dizer se ele te seguiu até aqui?

Jeremias: Victor... Ele sequer tem pés ou mãos. Eu não sei nem como ele se mexe. Eu to com medo, cara. *(Victor pega uma blusa do varal e entrega para Jeremias em seguida pega e veste a boina)*

Victor: Vamos ficar bem, tá legal? Vem. *(caminha em direção à coxia)*

Jeremias: Espera. *(Victor para e vira para Jeremias)* Você acha que precisamos mesmo sair e deixar tudo? Como pode ter certeza de que ele vai vir atrás de nós?

Victor: Como assim, Jeremias?

Jeremias: Eu nem sei ao certo de quem estamos falando. Eu só vi de relance, tive que olhar de novo pra conferir. Foi tudo muito rápido e-

Victor: Jeremias, tem algo que você não me contou?

Jeremias: O que?

Victor: O cabelo.

Jeremias: O que tem?

Victor: *(impaciente):* De que cor era o pelo dele?

Jeremias: Ruivo.

Victor: *(desesperado):* Porra, Jeremias! Agora fodeu! Agora a gente tá fodido!

Jeremias: Mas foi só isso que eu vi! Fora isso não tinha barriga, nem espinha dorsal, nem as tripas eu vi! Ele não tinha nada!

Victor: Você sabe por que chamamos de ruivo? *(olham-se, pausa)* Porque eu não. Só o chamamos assim incondicionalmente. Mas ele apareceu pra você...

Jeremias: Victor, calma! Eu não sabia! Eu não fiz por mal, eu não...

Victor: *(tom de voz ameno):* Chega. *(tira a boina e a aperta contra o peito)* É melhor não falarmos dele. Ele pode estar escutando.

Jeremias: Não, não! Não, por favor, me ajuda! Eu não queria! *(vira-se de costas para Jeremias e procura em volta afoito pelo Ruivo)* Tá escuro, eu não to vendo nada... *(Victor pega o pedaço de pau e acerta Jeremias, atordoando-o. Solta o pedaço de pau e veste a boina)*

Victor: Eu sinto muito, meu amigo. *(Sai. As luzes diminuem, ficando difícil de enxergar. O corpo de Jeremias é puxado pelos pés até ficar até que o público o perca de vista. Não é possível distinguir o que o puxa).*

Fim

REFERÊNCIAS

O texto teve como ponto de partida outro texto chamado *Caderno Azul Nº10* que, numa leitura literal, descreve uma pessoa que não tem parte alguma do corpo. Onde colocar essa “não pessoa” num novo texto? De onde posso tirar um conflito ou objetivo de alguém invisível?

O caminho que escolhi foi propositalmente coerente com meu objeto de estudo no momento: o terror no teatro. Assim como as lentes das referências que possuímos individualmente afetam diretamente na nossa recepção de alguma obra, o processo criativo não é diferente. Ainda vejo esse campo muito cru na minha cabeça, contudo algumas coisas soam sólidas. O terror está no desconhecido, naquilo que nos provoca o sentimento inerente da sobrevivência: o medo. Através deles, somos provocados a escolher uma reação, sendo ela a fuga ou a luta.

O desafio de escrever com tanta pressa nos obriga a ponderar menos as possibilidades. O que é ótimo ao colocar a ação antes do pensamento. Creio ter resolvido essa espécie de esquete através de uma situação simples cujo objetivo é criar justamente essa tensão acerca do desconhecido que nos ameaça. As próprias reações também são convergentes com a proposta do medo, numa busca por uma linha pouco explorada no teatro que é o terror. A atmosfera é tudo. Quem é o ruivo? O que Jeremias fez antes? Isso tudo fica em segundo plano para um texto maior. Aqui, julguei importante a atmosfera de uma ameaça pouco tangível e clara, sem compromisso com o que vem antes e depois, onde a maior parte das respostas fica a critério do espectador.

Sr. Ninguém

Autor: Wander SS

Personagens:

Ninguém: protagonista

Zé: amigo de Ninguém

Farofa: Líder do PGC

Cenário: Algum morro paulistano ou carioca

Prólogo

Ele não nascera, fora expurgado pela mãe.

Cena 1

(Entram dois fulanos discutindo)

Zé: - Tu se acha o rei da favela né?

Ninguém: - Não me acho nada! Tu que diz!

(Ninguém se move euforicamente, empurrando o amigo)

Ninguém: - Sai da frente! Tô indo trampar pro Farofa.

(Passam-se alguns meses. Farofa foi assassinado há dois dias. A favela estava alvoroçada.)

Cena 2

(Zé e Ninguém entram em cena, segurando uma lata de cerveja)

Zé: - E aí meu truta? Suave?

(Ninguém com um sorriso largo no rosto. Os dois se cumprimentam)

Zé: - Ouvi dizê que a casa caiu pro PGC. E aí? Qual vai sê? Vai assumir o morro mermo?

(Ninguém continua o sorriso, acende um fumo de cânhamo, dá um trago, segura e solta a fumaça falando ao mesmo tempo)

Ninguém: Cê nem tá ligado! Já tomei a banca antes mermo do Farofa virar presunto.

Alguns meses depois... A favela volta a ficar alvoroçada.

REFERÊNCIAS

O seguinte conto do escritor russo Daniil Kharms (30/12/1905 – 02/02/1942) serviu de provocação para escrever esta curta peça de teatro:

Era um homem ruivo, que não tinha olhos nem orelhas. Também não tinha cabelo, pelo que só convencionalmente se podia chamar ruivo. Não podia falar, porque não tinha boca. Também não tinha nariz. Nem sequer tinha mãos, nem pernas. Não tinha ventre, não tinha costas, não tinha coluna vertebral nem quaisquer entranhas. Não tinha nada! Por isso, não se compreende de quem se trata. É melhor não falarmos mais nele.

O mencionado conto remeteu ao livro *Inferno*, de Patrícia Melo, o qual expõe a vida de Reizinho, um garoto que cresceu numa favela carioca e que tinha como ídolo (inspiração) o traficante-líder de sua comunidade. Ele seguiu os passos do traficante, até que um dia conseguiu chegar no topo da liderança e assim assumiu o comando do morro. Esse mote foi o ponto de partida para a elaboração do diálogo e do cenário apresentado na peça *Sr. Ninguém*. Assim como Reizinho, Ninguém também queria ser o dono do morro e começou primeiro a trabalhar para o dono da boca. Em pouco tempo ele conseguiu confiança dos membros do PGC. Cresceu dentro da facção. Preparou uma armadilha para matar Farofa, para assim poder realizar seu sonho: ser o líder da comunidade.

A linguagem escolhida foi propositalmente coloquial - assim como no livro da escritora assisense - já que a cena se passa em uma favela e o diálogo se dá entre dois amigos bastante íntimos.

O prólogo foi baseado no livro *Perfume: a história de um assassino*, de Patrick Suskind, que evidencia, logo no início, o escárnio da mãe ao parir Jean Grenouille (quase que abortando-o) embaixo da mesa de uma feira de peixe. Ninguém também veio ao mundo dessa forma: vomitado pela mãe. E vai embora do mundo vomitado pela sociedade.

Ele não deixa rastros, aliás nunca teve marca permanente na sociedade. Ele, como tantos outros, passou despercebido diante da monumentalidade do tempo e da história humana.

Ele era invisível como o homem ruivo de Daniil Kharms.

