Tarde de Primavera: as diferentes formas do desabrochar eslavo

Elitza Lubenova Bachvarova[1]

Karina Vilela Vilara[2]

O passado se esgueira à tarde, ali o tempo abranda visivelmente, adormece nos cantos, aperta os olhos como um gato contra a luz que atravessa as persianas finas. É sempre de tarde que nos lembramos de alguma coisa, ou pelo menos comigo é assim.[...] A vida real do mundo e do homem pode ser descrita em poucas tardes, através da luz de algumas tardes, que são as tardes do mundo[3].

Ao localizar o passado como esgueirado nesse momento da tarde, o escritor contemporâneo búlgaro Gueorgui Gospodinov descreve-o poeticamente. O passado ao qual se refere é tema do seu premiado romance *Refúgio do Tempo* (Времеубежище) (2020). Trata-se de um passado histórico formado a partir dos múltiplos passados subjetivos que cada sujeito carrega em si. A memória é despertada por esse espaço à meia luz. Nosso dossiê, intitulado "Florilégio Eslavo", desabrocha nesse tempo vespertino, disparador de épocas, línguas e gêneros diversos. Ele não busca ser homogêneo em sua forma, apesar de nascer de uma raiz comum: o idioma eslavo que permeia os objetos discutidos nos textos apresentados. Oferecemos ao leitor um conjunto que não se limita a ilustrar um campo disciplinar unificado, mas converge em torno de um mesmo espaço de escuta: o dos encontros intelectuais inesperados.

[1] Professora do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: elitza-bachvarova@letras.ufrj.br

[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura e Professora substituta do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: karinavilela@letras.ufrj.br

[3] In: GOSPODINOV, G. *Refúgio do Tempo*. Trad. Milena M. Mincheva. São Paulo: Estação Liberdade, 2026, p. 50.

A noção de "florilégio" sugere, à primeira vista, um simples *bouquet* de textos e autores selecionados. Mas, quando se trata de línguas eslavas, o termo adquire um peso particular. A ascendência linguística comum, que poderia convidar à impressão de unidade, produz paradoxalmente diferenças estruturais profundas e variações marcantes nas trajetórias históricas e no simbolismo cultural de cada membro dessa família. Não apenas diferentes alfabetos, condições históricas e dinâmicas políticas deram origem à multiplicidade das línguas eslavas, como também, acima de tudo, a voz, o ritmo da fala e as formas de expressão de cada uma revelam uma vida própria e um desenvolvimento singular ao longo dos tempos. Cada idioma carrega, na sua cadência, uma memória de deslocamentos, lutas, resistências e recomeços.

Examinar, nesse contexto, as políticas de aprendizagem, transmissão e preservação de uma língua em condições de mudança rápida, migração e exílio, bem como os modos de adaptação a um novo ambiente sociopolítico, permite entrever não apenas a vida de uma comunidade nacional, mas também os desafios que a língua enfrenta enquanto marcador de identidade ao longo do tempo. Os estudos sobre construção comunitária e preservação linguística tornam-se, assim, uma espécie de laboratório sensível onde se observam as negociações permanentes entre pertencimento e dispersão, entre raízes e circulação.

Nas contribuições de Eugenio López Arriazu, a língua se revela como matéria de um trabalho paciente de escuta e recriação. Poeta, tradutor e eslavista argentino, Arriazu oferece à *Slovo* um conjunto de traduções de poemas búlgaros e russos, acompanhado de um ensaio em que reflete sobre o próprio processo tradutório. Os poemas originais – três de autores búlgaros e dois de russos, apresentados em cirílico – são colocados lado a lado com suas versões em espanhol, configurando, no interior deste "florilégio", um pequeno laboratório de passagem entre idiomas aparentados, mas de sonoridade e perfil melódico profundamente distintos.

Os textos escolhidos percorrem um arco temático amplo: vão do luto patriótico e da crítica social à intimidade amorosa e à experimentação lírica. As traduções, longe de se limitarem à transposição literal, procuram

recriar o ritmo, a sonoridade e a força expressiva de cada poema. Isso se torna particularmente visível na versão do poema de Hristo Bótev, herói da luta pela independência búlgara no século XIX e consagrado como poeta nacional, em que o lamento e a cadência fúnebre são mantidos com intensidade, e na tradução de "Noite de inverno", de Aleksandr Púchkin, em que a alternância entre tempestade e aconchego é vertida com fluidez, de modo a conservar o lirismo do original. Já no poema de Gennadi Aiguí, cuja trajetória passa do tchuvatche (*чувче*) nativo ao russo – língua em que escreve a partir de 1960, incentivado por Borís Pasternak – a fragmentação e o espaçamento gráfico são reproduzidos para manter o efeito de ruptura poética, oferecendo ao leitor uma reflexão metafísica que desafia a sintaxe e a percepção convencional da linguagem lírica.

Esse trabalho com as formas de cada poema se articula, no ensaio "Sobre lá traducción del búlgaro y del ruso al español", com uma reflexão que mescla teoria, memória pessoal e sensações físicas. Arriazu descreve a tradução como experiência imersiva: confinado a um leito hospitalar após uma cirurgia de emergência, lê e relê "Noite de inverno" até sabê-lo de cor, traduzindo-o mentalmente, num processo em que o espanhol "ressoa em russo" de forma singular, como se a própria vida falasse pela poesia. Em outro momento, ao enfrentar o poema de Bótev sobre a execução de Vassil Levski – organizador do levante contra o Império Otomano – precisa recorrer a gravações para captar a oralidade de uma língua que lhe é distante. O trabalho torna-se mais laborioso: traduzir passa a ser "polir com um paninho o espanhol" até que Bótev brilhe em ambas as línguas. A versão do poema de Konstantín Pavlov, já no século XX, preserva o eco épico e trágico que irrompe na mente do poeta até então tranquila, durante sua caminhada num parque de Sófia. O célebre poema de amor de Hristo Fotev é vertido num verdadeiro *tour de force* em que lirismo, intimidade e beleza da destinatária e da forma de expressão se deixam igualmente perceber em espanhol. Em todos esses casos, o que move a tradução não é, segundo Arriazu, a mera técnica, mas um desejo pulsional da língua original de "expandir-se" na língua-alvo: traduzir seria "dar novas vogais e consoantes a esse desejo".

Essa concepção se harmoniza com uma linhagem de reflexão sobre a tradução que vai de Walter Benjamin a Ossip Mandelstam. No célebre ensaio de Benjamin sobre "A tarefa do tradutor", a tradução é vista como ato de redenção que purifica o original e enriquece a língua de chegada com modos de expressão novos, tornando possível uma sobrevivência da obra em outro tempo e outro espaço – o *Überleben* – como vida prolongada e transformada. Mandelstam, por sua vez, fala do processo tradutório como reconhecimento mútuo entre textos e línguas que se encontram para além de sua cronologia e de seu território.

As traduções de Arriazu, que evidenciam domínio linguístico, sensibilidade poética e compromisso com a preservação da força expressiva dos originais, confirmam, nesse sentido, que não há diferença essencial entre verter do russo ou do búlgaro para o espanhol: são vida, amor e liberdade que unem as línguas, e é esse núcleo comum que o tradutor busca fazer ressoar.

É nesse horizonte que, em certa medida, se insere o artigo "*Gorski Vijenac*: sofrimento e humanismo heroico" de Felipe Schirato de Paula e Silva Correia. O estudo apresenta a obra publicada em 1847 por Petar II Petrović Njegoš. *Gorski Vijenac* define-se como uma das obras-primas da literatura sérvia e montenegrina e como mito fundador que une tradição oral e reflexões sobre a modernidade. Sem encerrar-se em uma crônica sobre a luta dos montenegrinos contra os ocupantes e convertidos muçulmanos no século XVIII, o poema funde o destino coletivo da nação aos dilemas morais de indivíduos reais. Dessa forma, o humanismo heroico sobre o qual discute Schirato aborda a ideia do sacrifício e da liberdade como uma referência de consciência coletiva sérvio-montenegrina.

O autor do artigo explora como esse humanismo se manifesta nos personagens. Por exemplo, Vuk Mićunović encarna o ideal heroico austero, enquanto Vladika Danilo angustia-se diante do sangue exigido pela luta. O clímax do enredo expõe a dualidade entre a fragilidade humana e a capacidade de escolher a coragem. Essa tensão também é explorada por meio do par sonho-vigília. Pesadelos revelam medos íntimos dos guerreiros e é com a superação deles que nasce o "heroísmo da vigília". Além de

realizar uma leitura arguta sobre a narrativa, o pesquisador não ignora os elementos formais responsáveis pelos efeitos do poema. O texto incorpora uma forma "híbrida", pois combina a métrica tradicional dos cantos épicos populares com o drama em versos. Logo, pode-se constatar como o escritor sérvio-montenegrino converge na forma, nas reflexões propostas pelo seu texto, unindo o popular ao trágico e individual. Esse tipo de experimentação reforça seu papel único na história da literatura eslava ao mesclar folclore e modernidade. *Gorski Vijenac* insere-se também num horizonte mais amplo comparando-se a *Hamlet* (Svetozar Poštić, 2016). Enquanto o herói de Shakespeare age sozinho, os montenegrinos fundem dúvida pessoal e ação coletiva na construção de sua identidade. Recorrendo à definição de Ezra Pound (2006) da epopeia como "um poema que inclui a história", Schirato conclui que a obra de Njegoš transcende o século XIX e se torna um mito fundador renovado, repositório pulsante de valores como liberdade e sacrifício. Em suma, um horizonte de identidade que permanece relevante para refletir sobre a condição humana.

No artigo "Funcionamento e significado da carteira de polonês (Karta Polaka) entre a diáspora polonesa no Brasil", Eugeniusz Kuznicow-Wyszyński analisa um caso das políticas da Polônia voltadas ao cultivo de laços com sua diáspora, a terceira maior do mundo, com cerca de cinco milhões de descendentes. Tal diáspora constitui o cenário em que se desenrola sua investigação sobre o funcionamento e o significado da carteira de polonês (Karta Polaka). Criada em 2007 e promovida como mecanismo de fortalecimento dos laços nacionais e culturais, a Karta se apresenta, ao mesmo tempo, como documento jurídico-administrativo e como signo de pertencimento simbólico.

Baseado em pesquisa de campo realizada em Curitiba em 2024, o texto interroga as funções desse documento simultaneamente a partir da perspectiva do Estado polonês e dos beneficiários da iniciativa, examinando como a língua e a identidade nacional são administradas, reconhecidas e vividas num contexto migratório. O estudo de Eugeniusz Kuznicow-Wyszyński mostra como essa dimensão comunitária se traduz em políticas concretas.

A pesquisa de campo permite articular duas perspectivas que frequentemente se encontram em tensão: a do Estado polonês, que concebe a Karta como instrumento de reconhecimento e aproximação da diáspora, e a dos beneficiários, que a vivenciam como marca identitária e, não raro, como oportunidade concreta de reconfiguração de suas trajetórias de vida. Do ponto de vista institucional, a carteira é associada ao reconhecimento de uma identidade nacional e cultural, abrindo acesso a possibilidades práticas como educação gratuita na Polônia, trabalho, residência e eventual cidadania nesse país europeu. Do ponto de vista da diáspora, ela representa também uma forma de inclusão num esforço para manter os vínculos identitários, a despeito das distâncias geográficas e geracionais.

O estudo destaca a diferença de percepção entre gerações. Para muitos dos mais velhos, a Karta possui sobretudo valor emocional: é prova de sua polonidade, confirmação de uma identidade distinta que não se dissolveu com a distância, gesto de reconhecimento de uma história familiar marcada pela migração. Para os mais jovens, o interesse pela carteira tende a ser mais ligado às oportunidades práticas que ela oferece – a formação universitária na Polônia, a possibilidade de uma carreira na Europa e a abertura de caminhos de mobilidade.

A exigência de fluência em língua polonesa aparece, nesse quadro, como o maior obstáculo, mas também como um ponto de inflexão para a comunidade. Se, por um lado, limita o acesso ao documento, por outro estimula a organização de cursos, programas educacionais e iniciativas culturais locais que reativam o idioma como prática viva. O papel de instituições como o curso de Letras-Polonês da Universidade Federal do Paraná, associado a projetos culturais e locais, mostra que a língua deixa de ser apenas requisito formal para tornar-se eixo de construção comunitária e de reconhecimento de uma identidade cultural distinta no Brasil. A Karta, nesse sentido, é menos um fim em si mesma do que um dispositivo em torno do qual se cristalizam memórias, expectativas e esforços de transmissão linguística entre gerações.

Dentro dos múltiplos terrenos aos quais a tradução nos leva, contamos com a reflexão acerca do verso ucraniano, nossa terceira ramificação

das línguas que habitam o alfabeto cirílico. No artigo "'Na saudade eu sumo': desafios de tradução da obra do poeta ucraniano Maksym 'Dali' Kryvstov" de Paterson Franco Costa e Volha Yermalayeva Franco, os autores inserem outro lado de suma importância na tarefa tradutória: a dimensão política intrínseca a todo texto literário.

Os pesquisadores trazem no bojo de sua discussão o relato crítico sobre os desafios de tradução da obra *Poemas da Seteira* (Вірші з бійниці) (2023)[4], do poeta e soldado ucraniano Maksym Kryvtsov, voluntário na guerra desde 2014 e morto em combate em janeiro de 2024, poucos dias após escrever seus últimos versos. Inscrito em um movimento de poesia surgido no calor do conflito, Kryvtsov produziu uma lírica que transita entre a guerra, o amor e a esperança, e que rapidamente foi reconhecida e traduzida para diversas línguas.

Um destaque complementar à tradução encontra-se na parte inicial, dedicada a oferecer um panorama histórico sobre a tradução da literatura ucraniana no Brasil, muitas vezes colocada à sombra dos estudos dedicados à tradução da literatura russófona. Paterson Franco e Volha Yermalayeva pontuam dois eixos importantes dessa história, um centrado na figura de Wira Selanski Wowk, que, ao longo do século XX, construiu praticamente sozinha o repertório da literatura ucraniana em língua portuguesa, e outro, na atuação de Emílio Gaudeda, no eixo comunitário da diáspora no Sul do país, no estado do Paraná.

A análise da tradução percorre algumas questões linguísticas: termos militares e referentes à guerra, codinomes e topônimos, e sonoridade. Apoiando-se nas teorias de Molina e Albir (2002) e Barbosa (1990), os autores demonstram como a tradução de *Poemas da Seteira* exigiu soluções criativas, desde a amplificação explicativa à criação discursiva, para preservar os jogos de palavras e a musicalidade quanto as camadas culturais e políticas do original ucraniano. O resultado que buscaram é um estudo que contribui para os estudos da tradução do par ucraniano-português e

[4] Publicado no Brasil em 2025 pela editora "Rua do Sabão". A tradução é assinada pelos autores do artigo.

para o debate mais amplo sobre mediação literária em contextos de conflito.

A contribuição de tal publicação também atua como uma espécie de educação do olhar leitor para a cena contemporânea e os desafios inerentes ao seu contexto político que nos cerca e nos toca, naturalmente, em alguma medida. Um problema de tradução que se debruça, por exemplo, sobre o léxico de termos militares vertidos de uma língua para outra não nega a realidade que testemunhamos com os olhos e com os ouvidos. O poeta nos força a ouvir a guerra na medida em que seu mundo o obriga a tomar parte nela. Contudo, mesmo diante do horror, arranca-se a beleza como forma de resistência. É o caso do belo resultado de tradução do verso que dá título ao artigo, "Na saudade eu sumo". Aqui os tradutores trouxeram a aliteração que remete ao jogo sonoro presente no texto original, feito a partir do nome da cidade ucraniana "Суми" e o sentimento de tristeza, em ucraniano, "сум". O resultado é potente uma vez que associa o nome da cidade a um sentimento tão único das culturas lusófonas, a saudade. Assim, a cidade ucraniana é fundada também em nossa língua, toca-nos e cria associações, promove o *pathos* da obra poética e expande os horizontes da palavra, fazendo jus ao que Benjamin escrevia sobre a vida prolongada e transformada pelas veredas da tradução.

Entrando na esfera da linguagem cinematográfica, soma-se a essa seleção o artigo "Cinema potencial: repetição, absurdo, e tempo suspenso em *Eterno Retorno*, de Kira Murátova" de Biagio D'Angelo e Erivoneide Barros. Nele, analisa-se o último longa-metragem da cineasta ucraniana Kira Murátova (1934-2018). Lançado em 2012, o filme é construído a partir da repetição de uma mesma cena: um homem que confessa uma infidelidade amorosa a uma velha amiga. Contudo, o enredo não se constitui somente por uma história de infidelidade dentro de uma síntese discursiva que se encerra nesse lugar. A partir do mote, Murátova experimenta procedimentos de montagem que fazem de seu filme uma obra que reflete, ao fim e ao cabo, sobre o Tempo e o sujeito no cinema pós-soviético.

A organização formal de *Eterno Retorno* rompe com uma possível categorização pautada em um eixo linear da narrativa. D'Angelo e Barros

situam a obra na vasta produção cinematográfica de Murátova e apresentam brevemente a figura intelectual da diretora bem como o contexto em que atuou. Depois, os pesquisadores focam na especificidade de seu labor criativo e em quais consequências críticas para pensar a arte podemos extrair dele. Ao longo da argumentação, defende-se que o procedimento estético empregado pela cineasta ucraniana relaciona-se conceitualmente com pressupostos de nomes conhecidos, tais quais, Daniil Kharms, Gilles Deleuze, Viktor Chklóvski, Borís Eikhenbaum, Samuel Beckett e Raymond Queneau. Contudo, a trama de referências convocadas para a análise do filme não apaga o que ele carrega de singular no processo de criação, mas expande suas ressonâncias para o lugar da construção do pensamento. Os autores tecem a discussão de forma cirúrgica e carregada de rigor teórico.

Dessa forma, o estudo sobre o cinema de Kira Murátova no Brasil enriquece o cenário crítico sobre produções ucranianas que exploram os limites da linguagem e desestabilizam gêneros fechados, que não convocam o espectador/leitor a participar do processo de criação, seja pelo *pathos* poético ou pelo estranhamento da montagem. Afinal, só quando se rompe a barreira da arte é que se pode falar em algum tipo de transcendência, indo na direção da bela afirmação de Murátova, que encerra o artigo sobre o cinema potencial: "a montagem é uma arte divina". Talvez o mesmo pudesse ser dito por um poeta.

Segundo a escritora dinamarquesa Isak Dinesen (Karen Blixen), "a tragédia deve permanecer como um direito dos seres humanos, sujeitos - em suas condições ou em sua própria natureza - à lei implacável da necessidade... A tragédia é um privilégio humano, pois confere a nós, seres humanos comuns, uma grandeza que é negada aos deuses e aos aristocratas". Mas, "entre um futuro imprevisível e um passado envolto em trevas"[5] a arte testemunha a indômita "leveza do ser" - o humor, a marca do divino no destino humano[6]. Nesse contexto, a excelente tradução de

[5] Nora, P. "Recent history and the new dangers of politicization" 2011: http://www.eurozine.com/articles/2011-11-24-nora-en.html

[6] "In contrast to tragedy, comedy is seen as a divine art... The true art of the gods is the comic." "Copenhagen Season" 1957 in Last Tales. Random House, Inc. New York Vintage International pp:215-216: https://www.faded-page.com/showbook.php?pid=20181194

Rayane Lemos do conto "Alegria" nos proporciona um exemplo da incomparável sensibilidade artística e do humor melancólico do canônico Tchékhov.

O pequeno conto narra o sentimento de alegria que acomete "Mítia Kuldárov" na ocasião de ter seu nome impresso em uma notícia de jornal. O jovem personagem é um registrador colegial, posto da última classe no funcionalismo público da Rússia tsarista. Nesse contexto, Tchékhov brinca, valendo-se de seu humor melancólico, justamente com essa condição de classe marcada em Mítia e o valor conferido aos acontecimentos que o rodeiam. O peso do evento ocorrido, que não deixa de ser trágico, é ressignificado pela alegria que o peso do nome ganha, uma vez que é conhecido agora em toda a Rússia. Dessa forma, o escritor, em poucas páginas, expõe uma balança que é retrato da sociedade daquele período onde os valores são distorcidos frente à importância que se atribui então ao nome.

Ao fim desse florilégio, a resenha ensaística de Pravda Spassova, professora de filosofia na Universidade Nacional da Bulgária, prolonga o fio das reflexões supracitadas ao deslocá-las para o terreno da imagem em movimento e da política do sentido em tempos de esvaziamento espiritual. Seu texto compartilha pensamentos desafiadores sobre a visão da condição humana apresentada pelo filme *Sirāt* (2023), de Oliver Laxe.

Os pilares tradicionais de sentido – fé transcendental, confiança no amor como redenção pessoal, crença em uma história providencial – são postos em questão num horizonte marcado pela guerra difusa, pela dispensabilidade das vidas e pela impotência existencial.

Spassova começa com uma reflexão filosófica sobre os tempos incertos em que vivemos, contrapondo duas atitudes possíveis: de um lado, o escapismo, a escolha de viver de "olhos bem fechados" numa realidade fictícia que protege do contato com o abismo; de outro, a coragem de encarar o absurdo, o vazio existencial, o desamparo, e de buscar uma definição mais profunda de vida, ainda que dolorosa e sem garantias de êxito. Inspirada por figuras como Aquiles e Sócrates, que preferiram a dignidade

à autopreservação, a autora se alinha a essa segunda postura e a toma como chave de leitura do filme.

A resenha rebate com vigor as críticas que enxergam em *Sirāt* apenas "um caminho que conduz ao nada" ou uma "miragem sem sentido", julgamentos que ela considera irônicos e superficiais, incapazes de perceber a densidade da obra. O próprio título já aponta para essa complexidade: "sirāt" é, na tradição islâmica, o "fio fino como o gume de uma espada" que leva ao paraíso. No filme, porém, não há paraíso nem promessa de salvação transcendental. O que se oferece ao espectador é a metáfora de um caminho humano contemporâneo traçado sobre esse fio: um trilho estreito, um beco quase sem saída, uma linha férrea tênue por onde fugitivos sobreviventes tentam se equilibrar em sua travessia pelo deserto – espaço que já não é refúgio, pois também foi conquistado pela guerra.

A única canção utilizada, "Le Déserteur", de Boris Vian, remete à resistência política e à deserção como forma extrema de recusa. A presença dessa música, cuja letra a resenha reproduz em francês e em tradução portuguesa, reforça o espírito de insubmissão que atravessa o filme e o vincula a uma tradição de crítica aos dispositivos bélicos e ao sacrifício anônimo. Tanto no presente quanto na época dos cataclismos do século passado, a questão que se coloca é semelhante: desertar de quê, em nome de quê sobreviver? Em um mundo em que o essencial se tornou frágil e incerto, a situação humana concreta parece perder relevância e isso leva a uma impotência paralisante.

O tema e título do filme remetem a e aproximam *Sirāt* do romance *O fio da navalha*, de Somerset Maugham, escrito nos anos 1930, em meio ao turbilhão que prenunciava a Segunda Guerra Mundial. O título do romance vem de uma tradução de um verso do *Katha Upanishad*, parafraseado na epígrafe como: "a lâmina afiada de uma navalha é difícil de transpor; assim, os sábios dizem que o caminho para a salvação é árduo". Tanto o filme quanto o romance recusam oferecer respostas claras ou reconfortantes; o que fazem é obrigar leitor e espectador a interrogar o próprio sentido de perseverar: em nome de que se continuar vivo, o que significa trilhar esse fio perigoso sem diluir-se nem ceder ao ódio?

A coragem de cultivar uma vida sem rancor em meio a ruínas, a confiança na tradução como mediação entre experiências e pessoas, e no idioma como casa compartilhada, talvez sejam hoje exemplos de maneiras de continuar a trilhar esse fio rumo a alguma paz interior e à preservação da integridade pessoal.