diacrítica
Revista do Centro de Estudos Humanísticos

Vol. 40, n.º 1, 2026, pp. 324–348. doi: 10.21814/diacritica.7245

Performance poética e tradução intersemiótica: Brodsky e Baryshnikov no palco

Poetic performance and intersemiotic translation: Brodsky and Baryshnikov on stage

Yana Baryshnikova Marques[1]
0000-0001-7857-2971

[1] CEOS.PP, ISCAP, Instituto Politécnico do Porto, Portugal.

Autor correspondente: ymarques@iscap.ipp.pt

Resumo. O presente artigo analisa a adaptação performativa da poesia de Joseph Brodsky, Prémio Nobel de Literatura de 1987, no espetáculo *Brodsky / Baryshnikov*, encenado por Alvis Hermanis e interpretado por Mikhail Baryshnikov. Partindo do conceito de tradução intersemiótica (Roman Jakobson), o estudo examina a transposição do texto poético para as linguagens cénica, corporal e sonora, com especial enfoque no poema "Borboleta" (1972). A análise incide sobre os mecanismos de mediação entre palavra, corpo, voz, espaço e luz, evidenciando como a *performance* constrói novos sentidos a partir do texto de partida, sem recorrer a uma lógica de equivalência literal. O artigo propõe que a adaptação teatral funciona como uma forma de leitura encarnada da poesia de Brodsky, na qual o corpo do intérprete atua como superfície de inscrição semiótica. A encenação revela ainda uma reflexão sobre tempo e memória. A peça constitui um exemplo paradigmático de tradução intersemiótica, em que a fidelidade se manifesta a nível conceptual e atmosférico, e não textual.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Performance poética. Brodsky. Baryshnikov. Teatro.

Abstract. This article analyses the performative adaptation of the poetry of Joseph Brodsky, 1987 Nobel Laureate in Literature, in the theatrical production Brodsky / Baryshnikov, directed by Alvis Hermanis and performed by Mikhail Baryshnikov. Drawing on the concept of intersemiotic translation (Roman Jakobson), the study analyses the transposition of a poetic text into scenic, corporeal, and sonic languages, with particular focus on the poem "Butterfly" (1972). The analysis addresses the interaction among word, body, voice, space and light, showing how the performance generates new meanings from the source text without relying on literal equivalence. The article argues that the theatrical adaptation operates as an embodied reading of Brodsky's poetry, in which the performer's body works as a semiotic medium. The staging also articulates reflections on time, memory and ageing, key themes in Brodsky's work, reconfigured within a performative context. The production constitutes a paradigmatic case of intersemiotic translation, where fidelity is conceptual and atmospheric rather than textual.

Keywords: Intersemiotic translation. Poetic performance. Brodsky. Baryshnikov. Theatre.

1. Introdução

Se não fosse o teatro, ninguém saberia que nós
existíamos! E vice-versa![1]
"O templo de Melpómene", Brodsky

A poesia é tradicionalmente associada ao texto escrito e à leitura silenciosa; no entanto, a sua circulação por diferentes meios tem vindo a gerar formas de receção que desafiam essa conceção. Quando o texto poético é transferido para o palco, ocorre um processo de transformação em que a linguagem verbal passa a articular-se com o corpo, a voz, o espaço e o tempo. Este processo pode ser entendido como uma forma de tradução intersemiótica, na aceção proposta por Roman Jakobson e expandida por Julio Plaza, na medida em que os signos verbais são reinterpretados através de sistemas semióticos não verbais. Nesta perspetiva, a tradução deixa de ser uma mera busca por equivalência para se tornar um ato de criação e transcendência do signo (Peirce, 1955).

O espetáculo *Brodsky / Baryshnikov*, encenado por Alvis Hermanis e interpretado por Mikhail Baryshnikov, constitui um caso particularmente significativo para a análise deste fenómeno. A partir da poesia de Joseph Brodsky, a *performance* conjuga recitação poética, movimento, cenografia, luz e som, configurando uma forma híbrida situada entre o teatro, a dança e a leitura performativa. Em vez de ilustrar os poemas ou de os enquadrar numa narrativa linear, o espetáculo privilegia a materialidade da palavra e a presença física do intérprete, permitindo que o sentido poético emerja da experiência corporal e espacial.

Situando-se no cruzamento entre os Estudos da *Performance* e os Estudos da Adaptação, o presente artigo analisa esta adaptação performativa, procurando compreender de que modo estruturas poéticas, imagens e ritmos são transpostos para o plano cénico e corporal. O objetivo central é demonstrar como a adaptação opera enquanto "repetition without replication" (Hutcheon, 2006), ou seja, como um processo criativo de transposição que envolve uma nova interpretação do original num sistema semiótico distinto.

Com base em contributos teóricos da tradução intersemiótica, defende-se que *Brodsky / Baryshnikov* não procura uma equivalência textual estrita, mas antes estabelece uma correspondência conceptual e atmosférica com o texto de partida. Desta forma, o contributo específico desta investigação reside na análise da "transmutação intersígnica" (Plaza, 2003) como uma prática que amplia as dimensões semânticas e sensoriais do poema original, reafirmando o corpo do intérprete como o principal veículo de mediação semiótica.

[1] Todas as traduções de russo para português, sem referência do/a tradutor/a, apresentadas ao longo deste artigo são da autoria própria.

2. Génese do espetáculo e singularidade performativa

O espetáculo *Brodsky / Baryshnikov* estreou em Riga, em 2015, e percorreu, ao longo de quatro anos, palcos da Europa, Israel, Estados Unidos e Canadá, conquistando público e crítica graças à singularidade de sua conceção.

A peça teatral é da autoria de Alvis Hermanis, diretor do Novo Teatro de Riga, e a ideia do espetáculo nasceu a partir de longas conversas tidas com Mikhail Baryshnikov sobre a poesia de Brodsky (Yakovlev, 2017). Baryshnikov é a única pessoa presente em palco: o bailarino recita poemas, atua, incorporando, pontualmente, fragmentos coreográficos. Esta singularidade performativa assenta no diálogo contínuo entre a palavra, o corpo e o movimento, em que a cenografia, o som e a luz atuam como extensões sensoriais da métrica poética.

A análise da génese de *Brodsky / Baryshnikov* exige um enquadramento nos domínios da Tradução Intersemiótica, campo que interseta os Estudos da Adaptação e da *Performance*. A semiótica é primordial para o esclarecimento das relações entre diferentes tipos de signos, cuja significação muda de acordo com as ligações estabelecidas no processo de construção do significado. Neste contexto, a teoria de Charles Peirce (1955) revolucionou a área ao definir o signo (ou *representamen*) não como uma entidade isolada, mas como uma relação viva: "something which stands to somebody for something in some respect or capacity" (1955, p. 99).

Para Peirce, o sentido nasce de uma relação triádica indissociável composta pelo Objeto (O) — a realidade ou ideia de partida; o Signo ou *representamen* (R) — aquilo que faz a mediação (a palavra, o gesto, a imagem); e o Interpretante (I) — o novo signo criado na mente de quem recebe a mensagem. Nesta dança semiótica, o objeto funda a relação, mas é o interpretante que tem a função vital de ligar o objeto ao signo. O aspeto mais fascinante desta teoria é o conceito de semiose infinita: o significado nunca está "fechado". Cada interpretante pode transformar-se num novo objeto para uma nova relação triádica, gerando uma cadeia ininterrupta de novos sentidos — um processo que explica porque uma mesma obra de arte ou poema continua a gerar novas interpretações ao longo do tempo.

A génese de *Brodsky / Baryshnikov* baseia-se numa colaboração triádica entre a poesia de Brodsky, a encenação de Alvis Hermanis e a atuação de Mikhail Baryshnikov. No contexto deste espetáculo, a *performance* de Baryshnikov atua como o *representamen* (R) que estabelece a relação entre o objeto (O) — a poesia de Brodsky — e o interpretante (I) — o público. Nesta tríade cénica, a função de Baryshnikov é fundar a relação entre o texto e a receção estética, onde o processo de significação se torna dinâmico: o movimento e a voz do bailarino não são apenas ilustrações, mas novos signos que expandem o objeto original. Como defende Peirce, a semiose é um processo infinito (1959); assim, a transposição intersemiótica de Hermanis permite que a melodia poética de Brodsky gere novos interpretantes no público, transformando o desconforto da barreira linguística numa nova síntese de significado.

Dando continuidade à semiótica peirciana, a primeira referência à tradução intersemiótica, ou "transmutation", surgiu pela mão do linguista russo-americano Roman Jakobson que a define como "an interpretation of verbal signs by means of signs of

nonverbal sign systems" (1959, p. 233). Segundo o autor, esta passagem implica a transição de um sistema de signos verbais para outro sistema, e.g., "from verbal art into music, dance, cinema, or painting" (1959, p. 138), resultando num novo dispositivo verbo-icónico ou não-verbal.

Esta transposição de códigos encontra o seu terreno fértil na singularidade dos intervenientes do espetáculo, sendo que a decisão de ser o bailarino a recitar os poemas de Brodsky em palco perante o público tem várias justificações. Primeiro, ambos nasceram na União Soviética e tornaram-se artistas reconhecidos no Ocidente. Segundo, os dois eram amigos próximos há mais de vinte anos. Não sendo grande adepto de *ballet*, Brodsky reconhecia na técnica de Baryshnikov uma qualidade quase metafísica, que transcende os limites da dança formal (Volkov, 2000, p. 296). Ao mesmo tempo, o poeta permanecia cético em relação ao teatro, privilegiando a leitura como experiência mais íntima e significativa da poesia (Harss, 2016). Neste sentido, o espetáculo opera precisamente a transmutação jakobsoniana da arte verbal para a dança e para o dispositivo cénico. Esta transposição materializa-se na figura de Mikhail Baryshnikov, que assume o papel de um ator-diseur: o seu corpo e voz tornam-se os veículos da tradução intersemiótica, transformando a abstração do poema numa presença física e sensorial que corporiza o texto perante o público.

O espetáculo *Brodsky / Baryshnikov* é uma homenagem de um amigo a outro, tendo o bailarino considerado esta sua atuação "the most private and important work I've done in my life" (entrevista, Kinstler, 2015).

A receção crítica sublinha a complexidade intersemiótica da *performance*. Para o público russófono, a integração entre recitação, atuação e atmosfera cénica permitiu uma experiência estética intensa, na qual Baryshnikov funciona como condutor direto da poesia. Para os espectadores que não dominem a língua russa, a necessidade de acompanhar legendas simultaneamente à atuação impõe um esforço cognitivo acrescido, embora lhes dê a oportunidade única de imergir no mundo do poeta, mais precisamente na melodia poética, composta por ritmo, sonoridade, aliterações e assonâncias (Isherwood, 2016; Schabas, 2018).

Claramente os espectadores russófonos têm muito mais facilidade em compreender o conteúdo do que os ouvintes estrangeiros que necessitam de processar e absorver o texto complexo através de legendas. A decisão do diretor teatral de optar por uma estrangeirização[2] do espetáculo, leva o público ao campo do autor, onde o desconforto da barreira linguística é compensado pelo mundo interno original do poeta. Brodsky poeta, não é facilmente acessível a todos, ou seja, os seus textos exigem esforço, de modo a serem apreciados e a proporcionarem por fim ao leitor uma compensação estética. A seleção cuidadosa do material poético, evitando excessiva densidade hermética, contribuiu para uma receção mais acessível e eficaz do espetáculo, equilibrando a exigência filológica com a fruição cénica.

[2] Conceito teorizado por Friedrich Schleiermacher (1813–2011) que consiste em preservar a identidade da língua de origem na tradução, conduzindo o recetor ao encontro do autor no seu contexto original, sem facilitar a leitura.

3. *Performance* poética e enquadramento intersemiótico

A breve descrição da peça performativa baseia-se em vídeos e imagens disponíveis *online*, e nas resenhas dos críticos, de modo a melhor enquadrar a presente análise.

No início do espetáculo Mikhail Baryshnikov chega ao palco com uma mala de viagem na mão. Sentando-se num dos dois bancos, o ator / bailarino retira uma garrafa de Jameson, um despertador e um livro, põe os óculos e começa a ler, sussurrando. Dando um gole na garrafa de whisky, o ator tira o calçado e continua a ler. Ao longo do espetáculo, Baryshnikov continua a retirar de modo distraído as peças do seu vestuário enquanto lê, ficando finalmente só de calças.

A impressão geral é de um homem absorvido com a leitura que ao longo do espetáculo relembra memórias e sentimentos do seu passado. A pessoa em palco parece ser uma fusão da figura de um leitor com a do próprio poeta, como quando, por exemplo, o ator tira o filtro do cigarro à maneira de Brodsky e procura os fósforos durante algum tempo.

Baryshnikov começa a movimentar-se ativamente somente quando entra no espaço envidraçado, situado no meio do palco (Figura 3, p. 329), onde desenvolve uma rotina de movimentos de dança, enquanto ouve a recitação dos poemas em gravação.

Mais para o fim da peça, Baryshnikov pinta as janelas da sala envidraçada com tinta branca, até o espectador não o conseguir ver (Figuras 1 e 2).

Figuras 1 e 2. As portas pintadas, em *Brodsky/Baryshnikov*

Fonte: The New Riga Theatre (2016, 2:34, 2:43) [capturas de ecrã].

Esta atuação acontece durante a recitação do poema "Navegação através do nevoeiro" (1971), onde é evidente a existência em palco da cor branca em tinta, giz e até cal: "O nevoeiro era branco", "por sua vez, o antigo navio que também / era branco (ver a lei do deslocamento dos corpos) / parecia um giz metido no leite", "... como se alguém / no leite pusera cal" (Brodsky, 1992, p. 278).

Assim, na apresentação do poema as palavras materializam-se em objetos que criam outros signos. Deste modo, o herói lírico, ao pintar as janelas, também se separa do público e metaforicamente, volta ao passado.

Esta transposição do verso para a matéria pictórica e gestual exemplifica o que Julio Plaza define como uma tradução intersemiótica "estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade" (2003, p. 30). Segundo o autor, ao eleger-se um novo sistema de signos —

neste caso, a tinta, o vidro e o movimento corporal —, a linguagem é induzida a seguir caminhos inerentes à sua própria estrutura, tendendo a desvincular-se da literalidade do original para formar "novos sentidos e novas estruturas" (2003).

A *performance* constrói, desde o início, um espaço de leitura encarnada, no qual os gestos quotidianos do intérprete — a chegada com uma mala, o retirar de objetos pessoais, o ato de ler em voz baixa — instauram uma ambiguidade deliberada entre a figura do leitor, a persona do poeta e o corpo do performer. Neste diálogo de signos, a tradução afirma-se, na peugada de Plaza, como uma "prática crítico-criativa" e uma "metacriação" (2003, p. 209), em que o corpo de Baryshnikov não apenas ilustra o texto de Brodsky, mas atua como uma superfície de reescritura onde a poesia se torna presença física e visual.

3.1. Cenário e luz

O dispositivo cénico organiza-se em torno de uma estrutura envidraçada, evocativa de interiores urbanos russos. No palco está presenciada uma construção com portas de vidro, lembrando o *hall* de entrada dos prédios de São Petersburgo ou os terraços envidraçados das *datchas* russas[3] (Figura 3). Fora da caixa de vidro estão dois bancos com objetos antigos: gravador de bobina, mala de viagem, livros, entre outros. Os itens no palco parecem os pertences de outra época, cujo dono seria provavelmente uma pessoa idosa.

Figura 3. Sala em vidro, em *Brodsky/Baryshnikov*

Fonte: The New Riga Theatre (2016, 1:23) [captura de ecrã].

[3] Casas de campo / férias, inicialmente usadas apenas no verão. As *datchas* da aristocracia eram verdadeiras mansões.

A cenografia — uma sala vazia contendo apenas uma cadeira — pode ser lida como evocando os espaços de vigilância e interrogatório associados à biografia de Joseph Brodsky, nomeadamente as salas do KGB, onde o poeta foi interrogado em diversas ocasiões. Os objetos presentes em palco não funcionam como simples adereços realistas, mas como signos densamente investidos de valor referencial, ligados à biografia e ao imaginário poético do autor. O revestimento decorativo das paredes, de inspiração Arte Nova, apresenta sinais evidentes de desgaste, visíveis nos *putti* em gesso junto ao teto (Figura 3), sugerindo um interior não renovado desde o período pré-revolucionário. Assim, os elementos do cenário produzem o efeito de retrospetiva do passado para os espectadores que viveram a época soviética de Brodsky e de Baryshnikov, enquanto para o resto do público é uma imersão na vida e nos hábitos daquela época.

Este enquadramento espacial origina sentimentos de desolação e melancolia que dialogam com o universo poético de Brodsky, sem recorrer a uma representação literal dos seus textos. A cenografia opera, assim, como um dispositivo de transposição intersemiótica, no qual o texto poético se materializa através de elementos visuais e espaciais. O sentido que se produz em cena emerge da articulação entre diferentes códigos artísticos — palavra dita, presença corporal e configuração cénica — cuja interação sustenta a lógica intersemiótica da *performance*.

Este processo de transposição encontra eco na teoria de Linda Hutcheon (2006), que analisa a forma como as adaptações incorporam no seu seio elementos de outros textos, estabelecendo uma relação dinâmica entre as obras. Segundo a autora, as modificações da narrativa e da forma são inevitáveis, uma vez que a obra é moldada por "the demands of form, the individual adapter, the particular audience, and now the contexts of the reception and creation" (Hutcheon, 2006, p. 142). No caso de *Brodsky / Baryshnikov*, estas exigências formais traduzem-se numa rede de intertextualidade onde o cenário incorpora elementos de outros "textos" — biográficos, históricos e visuais —, estabelecendo uma relação dinâmica que expande o poema original.

A atuação de Baryshnikov é acompanhada por um trabalho de iluminação que desempenha múltiplas funções: orienta o olhar do espectador para o intérprete, isola determinados elementos do cenário e, em alguns momentos, sugere deslocações simbólicas de espaço e de tempo. A estes efeitos juntam-se projeções de imagens contemporâneas sobre as paredes em estilo Arte Nova (Figura 4), que intensificam a dinâmica da adaptação performativa através de um jogo de antíteses — antigo/contemporâneo, decadente/tecnológico.

A justaposição da tecnologia com os elementos convencionais do cenário, utilizado aqui como superfície de projeção, configura uma forma de hibridização visual inscrita na mesma matriz teatral. Trata-se de um processo que encontra ressonância na reflexão de Julio Plaza, para quem "a hibridização ou encontro de dois ou mais meios [semióticos] constitui um momento de revelação do qual nasce a forma nova", permitindo que os meios dialoguem entre si (Plaza, 2003, p. 65).

Figura 4. Projeção da luz sobre o espaço envidraçado, em *Brodsky/Baryshnikov*

Fonte: The New Riga Theatre (2016, 0:38) [captura de ecrã].

Os efeitos da luz juntamente com o som tornam a sala de vidro num espaço fantasmagórico, onde a vida do poeta parece renascer. O ligar e desligar da luz do palco, transforma o espaço envidraçado numa espécie de caixa de música que, ao abrir, movimenta os seus bonecos ao som da melodia gravada. A *caixa* de *Brodsky / Baryshnikov* leva o espectador a uma viagem a um tempo passado, a momentos que já não voltam, mas que ficam cuidadosamente guardados na sua memória.

A fusão tecno-artística entre as projeções de luz e a atuação em palco reflete o hibridismo poético de Brodsky, marcado pela combinação de elementos aparentemente inconciliáveis. Este procedimento é observável, por exemplo, no ciclo de sonetos "Twenty Sonnets to Mary Queen of Scots", dedicado à Rainha da Escócia, onde referências a acontecimentos que influenciaram o curso da história europeia surgem justapostas a termos de calão e expressões obscenas:

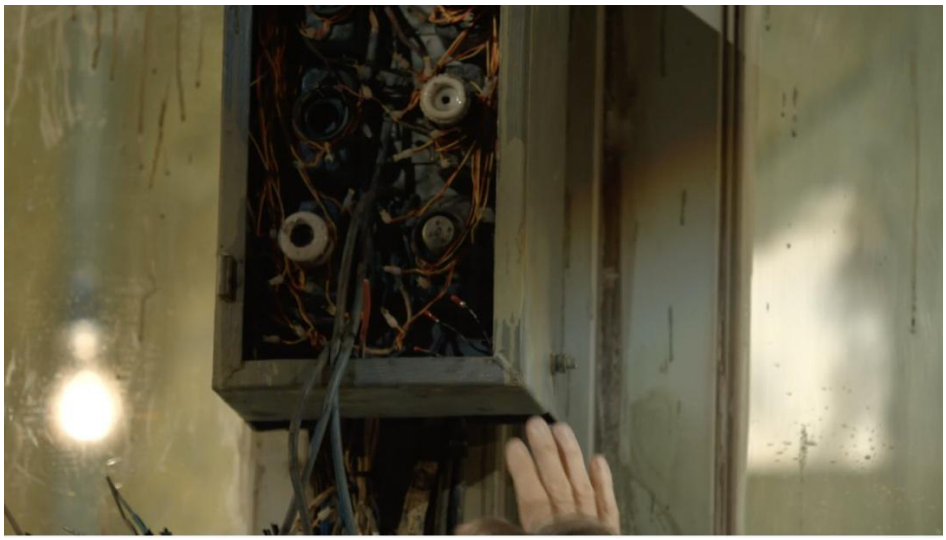
> Mary, I call them pigs, not Picts, those Scots.
> What generation of what clan in tartan
> could have foreseen you'd step down from the screen
> a statue, and bridge life to city gardens –
> the Luxemburg, to be precise? [I came]
> …
> And your Scots barons neither couldn't, nor can't
> think otherwise. They wouldn't relent
> in pressing their quite sordid argument –
> that is, that they, your Scottish lords, can't see
> what makes a throne so different from a cot.
> O *rara avis* of your century!
> To your compatriots you were a slut.
>
> Brodsky (2002, pp. 226, 228; tradução de Peter France e do autor)

O cenário do espetáculo é composto por camadas alusivas à vida de Brodsky, onde um objeto tem múltiplas interpretações e significados, tal como os versos do poeta. Os elementos do cenário são réplicas dos objetos do quarto comunal onde Brodsky viveu como milhões de outros soviéticos.

Ao longo da atuação, os objetos do cenário ganham vida quando, por exemplo, a voz do poeta sai diretamente de um velho gravador de bobinas, um dos símbolos da época da juventude de Brodsky. As alusões ao tema da passagem do tempo, tão importantes para o poeta, enchem o palco, marcando a sua presença tanto a nível poético (metafísico), como existencial (receio da morte).

O quadro elétrico (Figura 5), situado na fachada da sala envidraçada, faz curto-circuito, lançando faíscas na escuridão (Figura 3). Este objeto do cenário lembra os painéis elétricos nos corredores dos apartamentos comunais.

Figura 5. Painel elétrico, em *Brodsky/Baryshnikov*



Fonte: The New Riga Theatre (2016, 1:14) [captura de ecrã].

A ausência da tampa, provavelmente partida de tanto ser remexida, revela múltiplas ligações elétricas que correspondem ao número de famílias que partilham o espaço inicialmente destinado a uma só família. O estalar das faíscas tem também uma função prática: marca o ponto de transição de uma cena para outra, o que dinamiza o espetáculo. Por outro lado, os disparos esporádicos da eletricidade devido a curto-circuitos no escuro, adicionam drama à atuação, podendo ser interpretados como um enfarte de miocárdio, uma faísca de Deus (Yakovlev, 2017) ou até uma comunicação de Brodsky do além.

O cenário no palco reúne os elementos da vida de Brodsky que, no seu conjunto, parecem representar o mundo interior do poeta (Figura 6). A mala lembra a conhecida foto de Brodsky sentado na sua mala de viagem antes de partir para o Ocidente (Figura 7):

Figura 6. Objetos da vida de Brodsky no palco

Fonte: Deinats (s.d.).

Figura 7. Brodsky no aeroporto de Pulkovo (1972)

Fonte: Milchik (1972).

Olivro nas mãos de Baryshnikov é da editora Ardis que publicou os textos de Brodsky e a garrafa de whisky é da Jameson, a marca preferida do poeta. Obviamente cada pormenor do cenário é bem-pensado e tem valor referencial.

3.2. Legendas e tradução

Uma vez que o espetáculo é apresentado integralmente em russo, os textos poéticos foram traduzidos para diversas línguas, entre as quais alemão, hebraico, italiano e letão. No caso do inglês, o encenador optou por não recorrer à autotradução de Brodsky, escolhendo antes Jamey Gambrell, tradutora e antiga aluna do poeta. Segundo Baryshnikov, essa opção assentou na decisão consciente de privilegiar uma tradução literal, que se integrasse organicamente na peça:

> Isto não é uma tradução poética, mas sim uma tradução literal. Foi feito assim por insistência do diretor, que falou diretamente com cada tradutor. Além disso, é visualmente muito bonito: as legendas flutuam pelo topo do cenário, linha após linha. Eu leio deliberadamente bastante devagar, para que o espectador tenha tempo de ler a tradução. (entrevista, Sviridova, 2016)

Pode sustentar-se que a decisão de traduzir literalmente os poemas prende-se com a especificidade do texto de chegada que é apresentado em palco, precisamente em legendas que se movimentam na parte superior do cenário (*surtitles*). Neste contexto, a tradução para teatro aproxima-se do conceito de *tradaptação*, na medida em que o processo tradutório deve articular-se com a temporalidade da cena, o ritmo da recitação e as contingências da *performance* ao vivo.

Josélia Neves, autora que estuda e desenvolve processos de tradução para espetáculos de teatro e outros eventos, descreve este procedimento como um processo de

tradução intersemiótica adaptativa, no qual se traduzem imagens e códigos diversos em função dos recetores e do dispositivo performativo:

> Tradaptar implica traduzir imagens intersemióticas, adaptando-se às necessidades de determinados recetores. Esse processo, aplicável em legendagem inter e intralinguística, pode dar-se a vários níveis e pode exigir diferentes processos tradutológicos. (Neves, 2007, p. 31)

Importa ainda referir que o controlo das legendas é efetuado em tempo real pelo tradutor ou por um operador especializado, ajustando-as ao ritmo da atuação. O próprio Baryshnikov reconheceu a possibilidade de lapsos de memória durante a recitação, resolvidos de forma integrada na encenação, ao recorrer pontualmente ao livro em palco — gesto que, longe de comprometer a *performance*, reforça a sua dimensão de leitura encarnada e é acolhido com empatia pelo público:

> Ora, acontece-me ter reveses, causados pela emoção. E o encenador encontrou uma solução razoável e calmante para isso: eu posso abrir sempre o livro em palco e verificar se é assim que está escrito. Isso aconteceu-me uma ou duas vezes, quando me faltou qualquer coisa; aí eu olhei, vi, fechei e assegurei-me que estava tudo assim escrito. O público gosta muito disso. (entrevista, Sviridova, 2016)

Os poemas citados ganham vida através da atuação / movimento que permite visualizar o conteúdo, dramatizando-o e reforçando-o via cenário do período soviético. Segundo Jakobson (1959, p. 238), "in poetry, verbal equations become a constructive principle of the text". Na adaptação dos poemas de Brodsky, o encenador / diretor considerou não só as equações verbais, mas também a estética visual do poema. Os poemas escolhidos para serem recitados fazem parte dos textos mais acessíveis de Brodsky. Isso permite que o público não se distraia da atuação de Baryshnikov, facilitando assim a compreensão do conteúdo pelo público estrangeiro. A adaptação dos versos de Brodsky transcende a tradução semântica, envolvendo uma simbiose entre o potencial pictórico e sonoro e o conteúdo poético. Neste espaço sígnico, o ator opera com signos verbais, sonoros e visuais.

3.3. Som e voz

O espetáculo não tem música, somente curtos trechos musicais. Isso deve-se ao facto de se recriar em palco o universo interior de Brodsky, onde a intimidade poética não permite outras combinações de sons além das suas próprias palavras. Segundo Baryshnikov, "he [Brodsky] believed poetry should be read silently to one's self – preferably with a cigarette and a shot of Irish whiskey" (entrevista, Scholick, 2018). Brodsky não gostava de ver os seus poemas acompanhados por música, achando-a um elemento desnecessário.

Julio Plaza cruza a linguística com a música, traçando um paralelo entre o fonema, menor unidade sonora de uma língua, e a música, já que, na sua opinião, ambas "possuem uma estrutura tanto harmónica quanto melódica" (2003, p. 59). Partindo da afirmação de

Plaza, supõe-se que o poeta queria ouvir somente a sequência temporal dos sons, produzidos pela leitura dos seus versos, excluindo qualquer outro fator externo.

Importa salientar que Brodsky atribuía primazia à forma poética, em detrimento da transparência semântica na recitação dos seus poemas. A voz gravada de Brodsky a recitar os seus poemas soa como um mantra, já que nem sempre se ouve a frase claramente, como confirmado pelas palavras de Mikhail Baryshnikov, que nos diz ser a recitação do autor geralmente difícil de compreender, uma vez que ele *engolia* as terminações. Para o poeta o mais importante era a estrutura musical do texto que ele cantava, engasgando-se por vezes (entrevista, Sviridova, 2016).

No espetáculo, a recitação alterna entre a enunciação direta em palco por Baryshnikov e o recurso a gravações. Em dois momentos, a voz de Brodsky prolonga a recitação iniciada pelo intérprete, criando um efeito de sobreposição temporal. A *performance* integra ainda uma voz gravada de Baryshnikov, digitalmente manipulada e associada ao movimento cénico, produzindo uma atmosfera de suspensão e contemplação.

De quando em quando, irrompem elementos de música eletrónica, acompanhados por efeitos de luz (Figura 4), configurando a densidade semiótica que transcende o formato do espetáculo convencional. Gera-se, assim, uma tensão estética que rompe com a austeridade da leitura poética. Esta dissonância manifesta-se formalmente através do contraste entre o estatismo da palavra dita e a intrusão de texturas sintéticas, que deslocam a *performance* de uma declamação literária para um dispositivo cénico mediado pela tecnologia.

O público ouve a recitação do texto em silêncio, periodicamente interrompida por um coro de grilos em gravação. Supomos que o som dos grilos é da autoria de Jim Wilson, *God's Chorus of Crickets* (2010), uma vez que se ouve a estrutura musical de múltiplas camadas, onde a gravação desacelerada dos grilos é sobreposta a uma versão de velocidade normal.

O acompanhamento sonoro escolhido para o espetáculo lembra o *sound symbolism* de Roman Jakobson que encontra "a correspondence in the meaning of a given word and in our emotional or aesthetic attitude towards this word and even more towards pairs of words with two opposite meanings" (1978, p. 113). No caso do espetáculo, o simbolismo não é fonético, mas sim artístico. A combinação do coro íntimo de grilos, a leitura aconchegante de Baryshnikov e a voz litúrgica do poeta resulta numa imagem acústica que reproduz e apresenta os versos de Brodsky, integrando diferentes camadas semióticas nessa criação.

4. Tradução intersemiótica do poema "Borboleta"

A atuação de Baryshnikov parte do princípio do teatro e não do *ballet*, daí os momentos coreográficos acontecerem esporadicamente. Num certo ponto o ator / bailarino começa a movimentar-se, dando continuidade aos poemas ou, por vezes, antecipando o texto poético. O próprio bailarino afirma que estes movimentos são uma fusão de géneros diferentes: "There is no choreography. We are using ideas from Japanese butoh and kabuki, some ideas from flamenco, some ideas from paintings. It's a very

mixed bag, with moments that are fixed and others that are more fluid" (entrevista, Scholick, 2018).

Para compreender plenamente esta fusão, é importante contextualizar as referências mobilizadas, no caso, ao teatro tradicional japonês. O Butoh, na sua génese enquanto "dança da escuridão", caracteriza-se por movimentos lentos, contorcidos e por vezes grotescos, que exploram estados liminares do corpo e emoções extremas. Nesse sentido, oferece a Baryshnikov um vasto vocabulário de transições corporais, onde o corpo – entre a contorsão e a lentidão – se converte num repositório de memória e de trauma. Já o Kabuki introduz aqui o elemento *onnagata*, em que o ator masculino interpreta um papel feminino, estilizando gestos, expressões e posturas segundo convenções codificadas, ou seja, técnicas altamente estilizadas. Essa estilização confere ao corpo uma dimensão ambígua, simultaneamente artificial e emotiva, o que enriquece a articulação com a poética de Brodsky.

Assim, o poema "Flores" (1990) é expresso em estilo Butoh, com elementos de *onnagata*, retirados do Kabuki (Figura 8). Esta sobreposição de estratos – a crueza visceral do Butoh e o artifício formalizado do Kabuki – permite que o corpo do intérprete se despoje do seu naturalismo biográfico para se converter num veículo da poética da desintegração de Brodsky, onde a precariedade da existência e a melancolia do exílio encontram uma forma física comum.

O poema "Retrato de uma Tragédia", apresentado em movimento sobre uma cadeira (Figura 9), evoca o universo pictórico de Felix Nussbaum, em particular *Triunfo da Morte* (1944, Figura 10) (Yakovlev, 2017). Esta filiação ao expressionismo não é meramente temática, mas estrutural: a pintura de Nussbaum, marcada pelo contexto do Holocausto, utiliza a deformação anatómica e composições claustrofóbicas para projetar a angústia e a finitude. Esta morfologia da dor encontra eco direto nos versos de Brodsky que acompanham a cena: "Observamos o rosto da tragédia. As suas rugas vejamos, / o seu perfil aquilino, o seu queixo masculino"[4] (Brodskii, 2001, p. 159). Na *performance*, a materialidade deste rosto poético transfere-se para a fisionomia e para os movimentos abruptos e desconexos do bailarino. A exortação do poema — "Afoguemo-nos no farelo do seu [da tragédia] corpo lasso" (Brodskii, 2001) — materializa-se no palco através de uma atmosfera sombria e de uma sensação de fragmentação. O corpo de Baryshnikov, ao perder a fluidez rítmica, torna-se uma extensão da tela expressionista, onde o desequilíbrio e a tensão muscular materializam o colapso do sujeito perante a tragédia, intensificando a dimensão existencial da cena.

[4] Tradução de Carlos Leite.

Figura 8. Dança de "Flores", em *Brodsky/Baryshnikov*

Fonte: The New Riga Theatre (2016, 2:04) [captura de ecrã].

Figura 9. Dança de "Retrato de uma Tragédia", em *Brodsky/Baryshnikov*

Fonte: The New Riga Theatre (2016, 2:15) [captura de ecrã].

Figura 10. Quadro *Triunfo da Morte*, Felix Nussbaum.

Ao observar os movimentos de Baryshnikov no palco, parece que os poemas de Brodsky servem de partitura ao espetáculo. Cada verso é um conjunto de notas que eletrifica o corpo de Baryshnikov, levando-o a criar movimentos que se transformam em dança. Alvis Hermanis comenta a propósito:

> Baryshnikov was taken by the idea of using Brodsky's poetry as a score for the show. Brodsky's poems strung together as a score to compose a requiem that carries Baryshnikov's body which reacts to every word and creates movement that transpires either into pain or into a dance, similarly to the artwork of Egon Schiele and the Japanese Butoh dance. (Hermanis, como citado em Clarendon, 2017)

Para analisar a tradução intersemiótica da adaptação do texto poético "Borboleta"[5] ao palco, faz-se breve revisão para- e intertextual do próprio poema, publicado em 1972, cuja escrita foi iniciada por Brodsky ainda na União Soviética. Apresenta-se a seguir o texto original em transcrição fonética e a tradução para português da primeira estrofe do poema:

Transcrição fonética do russo	**Tradução portuguesa**
Skazát', chto ty mertvá?	Devo dizer que estás morta?
no ty jilá lish sútki.	Mas só viveste um dia.
kak mnogo grústi v shútke	Quanta tristeza nesta partida
tvortsá! yedvá	do Criador! mal
mogú proiznestí	posso pronunciar
'jilá' — yedínstva dáty	'viveste' – a unidade da data
rojdénia i kogdá ty	de nascimento e quando
v moyéi gorstí	te desfizeste
rassypálas', menyá	na concha da minha mão,
smuchsháyet výtchest'	confundo-me a subtrair
odnó iz dvúkh kolítchestv	uma das duas quantidades
v predélakh dnyá.	nos limites de um dia.

O texto poético, dedicado à vida curta e frágil de uma borboleta que vive só um dia, levanta questões sobre a vida e a morte, o belo e o horrível, evocando alusões literárias e filosóficas. O herói lírico faz perguntas sobre a eternidade à borboleta que se encontra sem vida nas suas mãos. Por fim, serão os leitores que irão procurar resposta a estas questões retóricas.

"Borboleta" é um guia intratextual aos poemas de Brodsky. Assim, por exemplo, os primeiros dois versos "Devo dizer que estás morta? / Mas só viveste um dia" é uma continuação da antítese presente nos seguintes poemas:

- "A tua madeixa não se enrola em caracol..." (1964): "como uma borboleta (não é?) no ombro: / viva ou morta ...";
- "Natureza Morta" (1971): "— Morto ou vivo, / não há diferença, mulher";
- "Funeral do Bobo" (1972). "Bobo está morta ...".

Metaforicamente o poema recorre a Samuel Beckett e a Mozart, o que foi afirmado pelo autor em entrevista a Eva Burch e David Chin em 1979:

> Tentei combinar duas entidades [em "Borboleta"] – Beckett e Mozart. Há muitos anos, na Rússia, eu cortejava uma rapariga. Um dia, ao sair de um concerto de Mozart e enquanto passeávamos pelas ruas, ela disse-me: 'Joseph, tudo é lindo na tua poesia' e assim por diante, 'porém nunca conseguirás criar no teu poema aquela leveza e, ao mesmo tempo, a gravidade que tem Mozart' ... Eu fixei bem isso e resolvi escrever versos sobre a borboleta. (Brodsky & Polukhina, 2000, p. 61)

[5] Na ausência de uma versão em português europeu do poema "Borboleta", a respetiva versão integral em língua inglesa é facultada em anexo.

No poema "Borboleta", Brodsky inclui um recurso atípico para a sua poesia, que é o elemento gráfico-visual: os versos curtos e simétricos formam a silhueta de uma borboleta ou o bater das asas de uma borboleta (*vide* a estrofe acima mencionada). O leitor que desconheça a poesia de Brodsky, pode achar o ajustamento centrado dos versos um pouco exagerado para ser comparado a uma borboleta. Contudo, se comparar este poema com outros, na maioria longos e de versos ajustados lateralmente, constata-se de imediato essa lógica. O estudioso brodskiano David Bethea comenta a forma do poema, dizendo que "he [Brodsky] creates a stanza that actually sits on the page in a shape imitating its subject [butterfly]" (2014, p. 291). Entrando na área da poesia visual pode afirmar-se que a aparência gráfica do texto "Borboleta" adiciona uma carga semântica ao sentido do texto.

No palco, o poema "Borboleta" é apresentado dentro da sala de vidro onde Baryshnikov cria formas fluidas através de uma linguagem corporal espontânea ao som da sua voz modificada pela gravação. Segundo Baryshnikov, "Alvis had a concept that all the magic happens inside of that place. Inside, you start to move not in a pedestrian way. And yet it's not quite a choreography" (entrevista, Harss, 2016). Os movimentos coreográficos do bailarino parecem ser feitos sem qualquer esforço e de maneira muito natural.

A dança da "Borboleta" antecipa a recitação do texto poético: primeiro o público ouve os grilos que criam uma atmosfera de música de câmara, a que é acrescentada em seguida uma outra camada musical – os pirilampos que transmitem a sensação de ser noite. A luz ligada dentro do espaço envidraçado e com as portas fechadas reforça a ideia de que anoiteceu. Baryshnikov aparece na janela e começa a mover a mão fechada em concha (Figura 11), ouvindo-se em seguida a sua voz gravada a recitar pausadamente os versos.

Figura 11. Borboleta na janela, início do movimento, em *Brodsky/Baryshnikov*

Fonte: The New Riga Theatre (2016, 0:49) [captura de ecrã].

Transcrição fonética do russo	**Tradução russo-português**
Skazát', chto vóvse nyet	Dizer que não existes
tebyá? **No chto je**	de todo? **Mas o que é**
v ruké moyéi tak skhója	**que na minha mão** é tão
s tobói? [i tsvet —...]	semelhante a ti? [e a cor –...]

Enquanto a personagem de Brodsky tem a borboleta na sua mão, no palco, a borboleta parece nascer da ponta dos dedos de Baryshnikov, passando depois para as mãos, os braços e finalmente para o corpo todo. Tal como no texto poético, a borboleta (seja morta ou viva) nasce para existir enquanto duram os versos. O bailarino apanha os reflexos do poema, como se fosse um espelho, transpondo os versos para a linguagem da dança. E nesta transposição do código semiótico, Baryshnikov mantém uma fidelidade ao texto, que não é literal, mas sim conceitual, ou seja, transmite a ideia e a atmosfera do texto de partida.

Concordamos com Julio Plaza que compara a tradução poética com a intersemiótica, considerando ser esta última sempre "avessa à ideologia da fidelidade": "O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original" (2003, p. 30). Daí o poema "Borboleta", sendo um texto de partida, dar origem na adaptação teatral a novos objetos (ex. dança / atuação) que pertencem a outro sistema sígnico, não ficando tão *presos* ao original.

Outro exemplo disso, é a metaforização das referências musicais. O efeito da música de câmara presente no início de "Borboleta" lembra o Quarteto de Cordas Nº 19, também chamado de *Dissonâncias*, de Amadeus Mozart, onde se ouve uma introdução lenta e íntima. Assim, a alusão a Mozart no texto poético formaliza-se no palco via código musical. Tal como acontece com os leitores dos versos de Brodsky, o público teatral não recebe uma referência direta ao compositor austríaco, mas chega à sua obra pelas reminiscências sonoras. Por outras palavras, Hermanis repete a técnica de Brodsky, mas dentro doutro código semiótico. Como salienta Linda Hutcheon a força expressiva de uma *performance* no processo de transmissão da mensagem / narrativa:

> The performance mode teaches us that language is not the only way to express meaning or to relate stories. Visual and gestural representations are rich in complex associations; music offers aural 'equivalents' for characters' emotions and, in turn, provokes affective responses in the audience; sound, in general, can enhance, reinforce, or even contradict the visual and verbal aspects. (Hutcheon, 2006, p. 23)

A transposição dos versos para a linguagem corporal está presente ao longo de toda a representação de "Borboleta". A certa altura, o voo da borboleta, descrito por Brodsky, passa para o palco.

Transcrição fonética do russo	**Tradução russo-português**
V tvoyóm polyóte,	**No teu voo,**
ono [Nichtó] dostiglo plóti;	**[o Nada] ganhou corpo;**
i potomú	e por isso
ty v sútolke dnevnói	no lufa-lufa do dia
dostóina vzglyáda	és digna de um olhar
kak lyógkaya	como uma barreira fácil
mej nim [Tvortsóm] i mnói.	entre ele [Criador] e eu.

A trajetória do voo da borboleta é transmitida pela mão de Baryshnikov, mais precisamente pela sua palma da mão que bate na janela de formas diferentes (Figura 11, p. 339). Parece que a borboleta quer sair da sala de vidro, procurando sobreviver cá fora. Este movimento transmite não só os versos acima citados, mas também é uma reminiscência metafórica das tentativas de Brodsky de fugir do regime. Em russo, existe a expressão idiomática *nakhodít'sya pod kolpakóm* [estar dentro da redoma], ou seja, estar sob controlo de alguém. A sala de vidro torna-se numa redoma, de onde não saem nem a borboleta, nem a personagem.

O ator desenvolve o movimento, que gradualmente envolve todo o corpo. A sua mão *voa* à volta da lâmpada (Figura 12), como se fosse uma borboleta verdadeira, amplificando gradualmente a dimensão da linguagem corporal: dos gestos dos dedos para o corpo inteiro (Figuras 13 e 14).

Figura 12. Borboleta à volta da lâmpada, em *Brodsky/Baryshnikov*

Fonte: The New Riga Theatre (2016, 0:56) [captura de ecrã].

Figuras 13 e 14. Borboleta a tentar sair do cubo em vidro, em *Brodsky/Baryshnikov*

Fonte: The New Riga Theatre (2016, 1:04, 1:05) [capturas de ecrã].

Alguns críticos comparam a Borboleta no palco a Brodsky que como o inseto divino não conseguiria sobreviver no espaço "hermético" que era a sua pátria (Yakovlev, 2017). Considera-se que a *performance* de Baryshnikov dá continuidade aos versos de Brodsky que literalmente ganham voz no palco teatral. A sua atuação é mais uma interpretação do texto escrito que é projetada para os espectadores e estes, por sua vez, interpretam o conteúdo teatral de maneira individual. A perceção do mesmo produto teatral de maneira diferente leva à afirmação de Julio Plaza sobre a mediação da linguagem:

...sendo dialógica, a linguagem é necessariamente social, pois todo o conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriedade individual, mas coletiva. Passado, presente e futuro criam os possíveis sentidos da linguagem onde as falas individuais se integram e perdem a sua privacidade para o enriquecimento coletivo do sentido. Tanto para Peirce quanto para Bakhtin, 'a linguagem é inalienavelmente social. Qualquer ato individual de produção de sentido, para Bahktin, não cabe em uma só consciência (unitária ou fechada em si mesma): toda resposta gera uma nova pergunta. A pergunta e a resposta supõem uma extraposição recíproca...' (Plaza, 2003, pp. 19–20)

Durante a apresentação de "Borboleta", bem como ao longo do espetáculo, Baryshnikov não se dirige ao público diretamente, parecendo procurar a sombra de Brodsky que ganha vida por via das vozes e luzes. O ator segue as orientações do director Alvis Hermanis, que sobre isso afirma numa entrevista "I said to Misha [Baryshnikov], you have to imagine you are not alone on stage. There are *two* people, and there's something going on between them, some secret" (entrevista, Harss, 2016).

Baryshnikov faz um trabalho irrepreensível, conseguindo introduzir as emoções dos poemas de Brodsky na sua atuação, o que confirma a expressão de Octavio Paz de que o artista é um tradutor universal. Entende-se que o sucesso da peça se deve ao facto de Baryshnikov compreender a matéria-prima, os versos de Brodsky, dominando ao mesmo tempo a arte de atuação e da dança. Julio Plaza enfatiza o lugar crucial do artista na ligação entre dois signos semióticos, salientando a importância de o artista ter um excelente conhecimento de ambos os sistemas de signos. No caso em análise, o artista é o ator Baryshnikov que, por mediação do diretor teatral, age como uma ponte de ligação na tradução intersemiótica da poesia para o palco, transmutando o conteúdo poético

(mensagem e emoção) para a linguagem cinésica do movimento corporal, criando a *performance*.

5. Conclusão

Qualquer texto literário ou peça teatral, sendo resultado de uma visão artística individual, representa igualmente um produto de uma cultura. Os seus conteúdos, sejam escritos, pictóricos ou cinésicos, permanecem num diálogo contínuo, unidos a nível intersemiótico. A criação de um produto cultural, seja ele uma peça teatral ou dança, pode ser visto como um palimpsesto, tal como teorizado por Gérard Genette (1982), em que a obra atual funciona como um hipertexto que se reinscreve sobre conteúdos preexistentes da própria arte (hipotextos), sejam eles literários ou de outra natureza. Nesse sentido, a adaptação configura-se como um processo simultaneamente criativo e interpretativo de transposição de uma obra reconhecível para outro sistema de convenções, operando como um "extended palimpsest" (Hutcheon, 2006) que não se limita a copiar, mas que recontextualiza o manuscrito original numa nova linguagem e horizonte de receção, sendo capaz de "destabilize both formal and cultural identity" (Hutcheon, 2006, p. 174) do texto de partida.

O espetáculo evidencia a articulação de múltiplos códigos: a materialidade do corpo, a modulação da voz, o ritmo da língua, a iluminação e o espaço cénico convergem para tornar tangível a poesia. Este enquadramento permitiu-nos analisar como a encenação de Hermanis, a *performance* de Baryshnikov, e o texto de Brodsky, se fundem num objeto artístico único. Contudo, como adverte Hutcheon (2006, p. 23), uma dramatização encenada não consegue mimetizar o jogo verbal complexo da poesia dita; contar uma história em palavras nunca é o mesmo que mostrá-la visual e auditivamente. É precisamente nesta clivagem entre o "contar" e o "mostrar" que reside o triunfo da peça: ao atuar como uma ponte semiótica, o bailarino é capaz de transpor a voltagem da emoção poética para a "fala" visceral do corpo, preenchendo com movimento as lacunas onde o verbal cede lugar ao cinésico. É importante salientar que a dança está presente no palco como um dos elementos artísticos que completam a *performance*, mas não se sobrepõe a nenhum dos outros elementos. Tal é corroborado pelas palavras de Baryshnikov, "I don't really dance in the show, but I move quite a bit. Hermanis and I decided there shouldn't be any choreography per se but reaction, emotion, like a body language or electricity running through the body" (entrevista, Harss, 2016). A linguagem corporal do bailarino, sendo inerente à atuação, pode ser comparada às técnicas figurativas (ex. *enjambements,* ou seja, a fragmentação frásica) e ao aspeto gráfico (forma de borboleta) nos versos de Brodsky que completam e elevam a forma estética do produto artístico, seja poema ou espetáculo. O espetáculo, na sua forma e apresentação, dá a sensação de não ter sido ensaiado. Nesta atuação, o discurso elaborado do ator adquire um modelo específico de comportamento através da experiência do próprio *performer*.

Relativamente à experiência do espetador, a obra instaura uma dinâmica de envolvimento singular. O público assiste a um monólogo que se desenvolve num diálogo com a ausência: uma interação entre a presença física de Baryshnikov e a voz gravada de Brodsky. Esta configuração quebra a barreira entre o *performer* e o público,

transformando este último num terceiro participante ou ouvinte cúmplice. O espetador é integrado numa intimidade partilhada que antes lhe era vedada, tornando-se testemunha da materialização de uma memória que é, simultaneamente, individual e coletiva.

A adaptação performativa do poema "Borboleta" constitui um dos momentos mais densos do espetáculo, exemplificando de forma paradigmática o processo de tradução intersemiótica. Se no texto escrito a dimensão visual é sugerida pela forma gráfica, no palco esta materializa-se numa temporalidade própria, onde o movimento e a luz antecedem e preparam a palavra. O corpo de Baryshnikov, ao reagir ao texto como uma partitura sensível, não ilustra o poema, mas transforma-se numa superfície de inscrição semiótica onde a clausura e a finitude se tornam gestos palpáveis contra o vidro. A fidelidade ao texto de partida não se estabelece ao nível da equivalência verbal, mas da transmissão conceptual e atmosférica.

Este procedimento confirma a observação de Julio Plaza de que a tradução intersemiótica se afasta necessariamente da ideologia da fidelidade literal, operando escolhas criativas dentro de um sistema de signos distinto do original (Plaza, 2003). A *performance* de "Borboleta" não traduz o poema: lê-o corporalmente, produzindo novos sentidos a partir da sua materialização cénica. Desta forma, a *performance* reafirma o corpo do intérprete como o principal veículo de mediação semiótica, produzindo novos sentidos que só a materialização cénica permite alcançar.

Em suma, o espetáculo evidencia a articulação de múltiplos códigos: a materialidade do corpo, a modulação da voz, o ritmo e a sonoridade da língua, a iluminação e o espaço cénico convergem para tornar tangível a poesia de Brodsky. Este enquadramento permitiu-nos analisar como a encenação (Hermanis: som, luz e ambiente), a *performance* (Baryshnikov: corpo e voz) e o texto (Brodsky: poesia) se fundiram num objeto artístico único.

Alvis Hermanis viu o espetáculo de uma só personagem como a forma teatral mais apropriada para apresentar a poesia de Brodsky, uma vez que os seus versos não toleram a multiplicidade de vozes. Lembram-se as palavras de Brodsky, de que só os poetas devem ler poemas em voz alta, enquanto os restantes mortais devem lê-los em silêncio. Assim, a afirmação de Octavio Paz (2009, p. 26) de que a tradução e a criação de um texto são procedimentos gémeos, aplica-se à tradução intersemiótica do "Borboleta", onde o elemento criativo se sobrepõe a qualquer outro (seja fidelidade ou mensagem), enfatizando a função poética, uma vez que envolve a visão artística do realizador / diretor / ator.

O presente artigo resulta de investigação desenvolvida no âmbito da Tese de Doutoramento do(a) autor(a).
This article derives from research carried out within the framework of the author's PhD dissertation.

Referências

Bethea, D. M. (2014). *Joseph Brodsky and the creation of exile*. Princeton University Press.

Brodskii, I. (2001). *Paisagem com inundação* (Carlos Leite, Trad.). Cotovia.

Brodsky, J. (1992). *Sochineniya Iosifa Brodskogo: stikhotvoreniya 1964–1971 gg.* Universidade de Michigan.

Brodsky, J. (2002). *Joseph Brodsky: collected poems* (A. Kjellberg, Ed.). Ferrar, Straus & Giroux.

Brodsky, J., & Polukhina, V. (2000). *Iosif Brodsky: Bol'shaya kniga interv'yu* (I. Zakharov, Ed.). Keele University.

Clarendon, E. (2017, 10 de abril). *News: extra performance of Brodsky / Baryshnikov announced at the Apollo Theatre*. *Love London Love Culture*. https://lovelondonloveculture.com/2017/04/10/news-extra-performance-of-brodskybaryshnikov-announced-at-the-apollo-theatre/

Deinats, J. (2015). [Fotografia de performance com Mikhail Baryshnikov]. Baryshnikov Productions. https://www.baryshnikovproductions.com/past-productions

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré* (E-book). Seuil. https://acortar.link/js13Ax

Harss, M. (2016, 2 de março). Mikhail Baryshnikov and Joseph Brodsky, in a Song of exiled Russians. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2016/03/06/theater/mikhail-baryshnikov-and-joseph-brodsky-in-a-song-of-exiled-russians.html

Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation.* Routledge.

Isherwood, C. (2016, 11 de março). Review: in 'Brodsky / Baryshnikov,' One friend recalls another. *The New York Times.*

Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. Em R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.

Jakobson, R. (1978). *Six lectures on sound and meaning* (John Mepham, Trad.). The MIT Press.

Kinstler, L. (2015, 1 de dezembro). *The resurrection of Joseph Brodsky*. The Paris Review.

Milchik, M. (1972). [Fotografia de Brodsky no aeroporto de Pulkovo]. Coleção particular de M. Milchik. https://www.jewish-museum.ru/en/exhibitions/joseph-brodsky-a-place-as-good-as-any-to/

Paz, O. (2009). Tradução: literatura e literalidade (edição bilingue; D. Alves de Queiroz, Trad.). Fale / UFMG.

Peirce, C. S. (1955). *Philosophical writings of Peirce*. Dover Publications.

Plaza, J. (2003). *Tradução intersemiótica*. Perspectiva.

Neves, J. (2007). *Vozes que se vêem: guia de legendagem para surdos*. Instituto Politécnico de Leiria & Universidade de Aveiro.

Schabas, M. (2018, 26 de janeiro). *Review: Brodsky / Baryshnikov offers reflection on time and loss*. The Globe and Mail.

Schleiermacher, F. (2021). On the different methods of translating (S. Bernofsky, Trad.).

Em L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 43–63). Routledge. (Obra original publicada em 1813).

Scholick, J. (2018, 29 de janeiro). *Baryshnikov on Brodsky*. Poetry Foundation. https://www.poetryfoundation.org/articles/145539/baryshnikov-on-brodsky

Sviridova, A. (2016, 25 de fevereiro). *Mikhail Baryshnikov: 'Ya delayu to, chto polagaetsya delat'*. Ekran i Stsena – Jornal do Teatro e Cinema.

The New Riga Theatre (2016, 25 de janeiro). *Brodsky / Baryshnikov* [Vídeo]. Vimeo. https://vimeo.com/154174420

Volkov, S. (2000). *Dialogi s Iosifom Brodskim*. Nezavisimaya gazeta.

Yakovlev, M. (2017, 14 de janeiro). *'Brodsky-Baryshnikov' – zven'ya odnoy tsepi (resenha ao espetáculo)*. Zarubezhnye Zadvorki – Revista Digital.

[recebido a 11 de fevereiro de 2026 e aceite para publicação a 27 de fevereiro de 2026]

Anexo 1 — "The Butterfly" (Brodsky, 2002, pp. 72–77). Tradução de George Kline (russo para inglês, 1976).

I
Should I say that you're dead?
You touched so brief a fragment
of time. There's much that's sad in
the joke God played.
I scarcely comprehend
the words "you've lived"; the date of
your birth and when you faded
in my cupped hand
are one, and not two dates.
Thus calculated,
your term is, simply stated,
less than a day.

II
It's clear that days for us
are nothings, zeros.
They can't be pinned down near us
to feed our eyes.
Whenever days stand stark
against white borders,
since they possess no bodies,
they leave no mark.
They are like you. That is,
each butterfly's small plumage
is one day's shrunken image –
a tenth its size.

III
Should I say that, somehow,
you lack all being?
What, then, are my hands feeling
that's so like you?
Such colors can't be drown
from non-existence.
Tell me, at whose insistence
were yours laid on?
Since I'm mumbling heap
of words, not pigments,
how could your hues be figments
of my conceit?

IV
There are, on your small wings,
black spots and splashes –
like eyes, birds, girls, eyelashes.
But of what things
are you the airy norm?
What bits of faces,
what broken times and places
shine through your form?
As for your *nature mortes*;
do they show dishes
of fruit and flowers, or fishes
displayed on boards?

V
Perhaps a landscape smokes
among your ashes,
and with thick reading glasses
I'll scan its slopes-its beaches, dancers,
nymphs.
Is it as bright as
the day, or dark as night is?
And could one glimpse –
ascending that sky's screen –
some blazing lantern?
And tell me, please, what pattern
inspired this scene?

VI
It seems to me you are
a protean creature,
whose marking
mask a feature
of face, or stone, or star.
Who was the jeweler,
Brow uncontracted,
who from our world extracted
your miniature –
a world where madness brings
us low, and lower,
where we are things, while you are
the thought of things?

VII
Why were these lovely shapes
and colors given
for your one day of life in
this land of lakes?
– a land whose dappled mir-
rors have one merit:
reflecting space, they store it.
Such brief existence tore
away your chance
to be captured, delivered,
within cupped hands to quiver –
the hunter's eye entrance.

VIII
You shun every response –
but not from shyness
or wickedness or slyness,
and not because
you're dead. Dead or alive,
to God's least creature
is given voice for speech, or
for song – a sign
that it has found a way
to bind together,
and stretch life's limits,
whether an hour or day.

IX
But you lack even this:
the means to utter
a word. Yet, probe the matter;
it's better thus.
You're not in heaven's debt,
on heaven's ledger.
It's not a curse, I pledge you,
that your small weight
and span rob you of tongue.
Sound's burden, too, is grievous.
And you're more speechless,
less fleshed, than time.

X
Living too brief an hour
for fear or trembling,
you spin, motelike, ascending
above this bed of flowers,
beyond the prison space
where past and future
combine to break, or batter,
our lives, and thus
when your path leads you far
to open meadows,
your pulsing wings bring shadows
and shapes to air.

XI
So, too, the sliding pen
which inks a surface
has no sense of the purpose
of any line
or that the whole will end
as an amalgam
of heresy and wisdom;
it therefore trusts the hand
whose silent speech incites
fingers to throbbing –
whose spasm reaps no pollen,
but eases hearts.

XII
Such beauty, set beside
so brief a season,
suggests to our stunned reason
this bleak surmise:
the world was made to hold
no end or *telos*,
and if – as some would tell us –
there is a goal,
it's not ourselves.
No butterfly collector
can trap light or detect where
the darkness dwells.

XIII
Should I bid you farewell
as to a day that's over?
Men's memories may wither,
grow thin, and fall
like hair. The trouble is,
behind their backs are:
not double beds for lovers,
hard sleep, the past,
or days in shrinking files
backstretched – but, rather,
huge clouds, circling together,
of butterflies.

XIV
You're better than No-thing.
That is, you're nearer,
more reachable, and clearer.
Yet you're akin
to nothingness –
like it, you're wholly empty.
And if, in your life's venture,
No-thing takes flesh,
that flesh will die.
Yet while you live you offer
a frail and shifting buffer,
dividing it from me.