

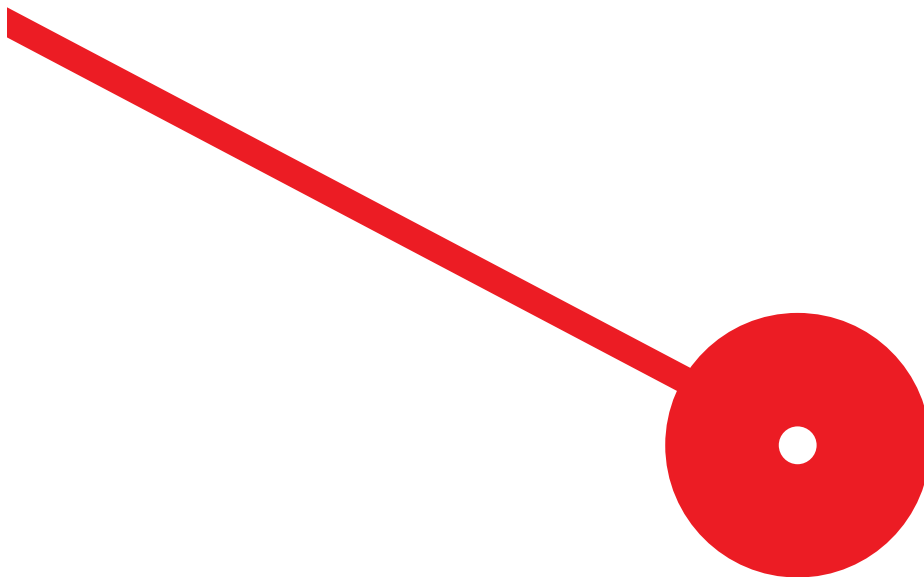
M

MESTRADO  
TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO ESPECIALIZADAS

# Babi Yar: da História à Poesia e à Música

Anastasia Rudka

10/2022



M

MESTRADO  
TRADUÇÃO E INTERPETAÇÃO ESPECIALIZADAS

# Babi Yar: da História à Poesia e à Música

Anastasia Rudka

**Dissertação de Mestrado  
apresentado ao Instituto Superior de Contabilidade e  
Administração do Porto para a obtenção do grau de Mestre  
em Tradução e Interpretação Especializadas, sob orientação  
da Doutora Maria Helena da Costa Guimarães Ustimenko.**

*A meus pais*

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, Doutora Maria Helena da Costa Guimarães Ustimenko, por todo o apoio e disponibilidade prestados durante a realização da dissertação, pela generosidade na partilha de conhecimentos, por me ter inculido um grande gosto pela investigação e pelo incentivo constante ao longo de todo o trabalho.

A meus pais, Olena e Volodymyr, por todo o apoio e confiança que depositaram em mim, pelo seu carinho e amor incondicional e por todo o esforço que tiveram para me proporcionar a melhor educação possível.

Ao meu companheiro, Francisco, por ter estado sempre a meu lado, pela sua paciência e apoio absoluto.

À minha irmã, Maria, pelo seu interesse no meu trabalho, assim como pelo seu incentivo e apoio.

Ao Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto e a todos os professores, tanto da licenciatura, como do mestrado, que partilharam os seus conhecimentos e me proporcionaram um percurso académico de excelência durante estes últimos cinco anos.

Os meus agradecimentos vão também para todas as pessoas que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes na minha vida académica e contribuíram para que pudesse chegar até aqui.

## **Resumo:**

A presente dissertação tem como objeto de estudo tanto a tradução interlinguística para inglês e para português, como a tradução intersemiótica do poema “Babi Yar” de Yevgeny Yevtushenko, inspirado na história de um dos maiores massacres de judeus e civis pelas tropas nazis, que ocorreu na cidade de Kiev durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, o nosso primeiro objetivo, ao falarmos dos factos reais que estiveram na base da criação do poema, é concluir o quanto o poema é, de facto, uma tradução intersemiótica, no sentido lato do termo, da tragédia que então teve lugar na ravina de Babi Yar.

Após uma breve análise da vida e obra do autor Yevgeny Yevtushenko, propomos uma tradução comentada para português do poema, sendo feita uma análise comparativa com a sua tradução para o inglês por Benjamin Okopnik (1996). Visa-se com esta análise concluir sobre os problemas inerentes à tradução poética.

Com a análise da tradução intersemiótica do poema por Dmitry Shostakovich (Sinfonia No.13) pretendemos concluir sobre as potencialidades e os limites da tradução intersemiótica, nomeadamente enquanto codificação e representação estética do Holocausto.

Neste trabalho de investigação e de análise tradutológica apoiamo-nos nas teorias de autores como Julio Plaza, Susan Bassnett, Umberto Eco e Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet para fundamentar as nossas opiniões e conclusões.

**Palavras chave:** Babi Yar; tradução interlinguística; tradução intersemiótica; análise comparativa; Yevgeny Yevtushenko; Dmitry Shostakovich.

## **Abstract:**

The present dissertation will have as object of study both the interlinguistic translation into English and Portuguese, as well as the intersemiotic translation of the poem “Babi Yar” written by the poet Yevgeny Yevtushenko. The poem was inspired by the story of one of the biggest massacres of Jews and civilians by the Nazi troops, which took place in the city of Kiev during the World War II. Thus, our first objective, when talking about the real facts that were the basis for the creation of the poem, is to conclude how much the poem is, in fact, an intersemiotic translation, in the broad sense of the term, of the tragedy that then took place in the Babi Yar’s ravine.

After a brief analysis of the life and work of the author Yevgeny Yevtushenko, we propose a commented translation into Portuguese of the poem, with a comparative analysis being made with its translation into English by Benjamin Okopnik (1996). The aim of this analysis is to conclude on the problems inherent to poetic translation.

With the analysis of the intersemiotic translation of the poem by Dmitry Shostakovich (Symphony No.13) we intend to conclude on the potentialities and limits of intersemiotic translation, namely as a codification and aesthetic representation of the Holocaust.

In this research and translation analysis work, we rely on the theories of authors such as Julio Plaza, Susan Bassnett, Umberto Eco and Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet to support our opinions and conclusions.

**Key words:** Babi Yar; intersemiotic translation; interlingual translation; comparative analysis; Yevgeny Yevtushenko; Dmitry Shostakovich.

*“When truth is replaced by silence, the silence is a lie”*

- Yevgeny Yevtushenko

## Índice geral

<b>Capítulo - Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo I – Babi Yar</b> .....	<b>5</b>
1.1    A história de Babi Yar.....	6
1.1.1    Os Judeus de Kiev.....	7
1.2    A perseguição dos Judeus de Kiev.....	8
1.2.1    Os antecedentes que levaram ao massacre de judeus em Babi Yar.....	9
1.2.2    A ocupação de Kiev pelas tropas nazis.....	10
1.2.3    O genocídio dos Judeus de Kiev (29 e 30 de setembro de 1941) .....	13
1.2.4    Reação da população não judia de Kiev .....	18
1.2.5    Os meses após o massacre dos dias 29 e 30 de setembro .....	19
1.3    A memória de Babi Yar .....	22
1.3.1    Os memoriais erigidos .....	23
<b>Capítulo II – Análise e tradução interlinguística do poema Babi Yar, de Yevgeny Yevtushenko</b> .....	<b>26</b>
2    Yevgeny Yevtushenko e o poema <i>Babi Yar</i> .....	27
2.1    Esboço biográfico de Yevtushenko e a sua ideologia política.....	27
2.2    A poesia de Yevtushenko e o poema Babi Yar.....	37
2.2.1    Proposta de tradução comentada para português .....	39
2.2.2    Análise da tradução intertextual do poema Babi Yar .....	47
<b>Capítulo III – Análise da tradução intersemiótica do poema pelo compositor Dmitry Shostakovich</b> .....	<b>52</b>
3    Dmitry Shostakovich e a Parte I da Sinfonia No. 13.....	53
3.1    Esboço biográfico de Dmitry Shostakovich.....	53
3.2    Análise intersemiótica da parte I da Sinfonia 13.....	59
<b>Conclusão</b> .....	<b>63</b>
<b>Referências bibliográficas</b> .....	<b>67</b>

<b>Apêndices.....</b>	<b>72</b>
Apêndice I – Tradução do poema Babi Yar.....	73
<b>Anexos.....</b>	<b>77</b>
Anexo I – Ravina de Babi Yar.....	78
Anexo II – Testemunho de Dina Pronicheva, sobrevivente de Babi Yar .....	79
Anexo III – Monumento erigido para homenagear as vítimas de Babi Yar, pelo arquiteto Mikhail Lysenko, em 1976.....	81
Anexo IV – Menorah, monumento erigido em 1991, pelo arquiteto Yury Paskevich, em homenagem às vítimas judias de Babi Yar .....	82
Anexo V – Yevgeny Yevtushenko na capa da revista Time, em 1962.....	83
Anexo VI – Poema Babi Yar em russo e a sua tradução para inglês por Benjamin Okopnik .....	84
Anexo VII – Dmitry Shostakovich na capa da revista Time, em 1942 .....	88
Anexo VIII – Parte 1 da Sinfonia 13 de Dmitry Shostakovich (parte 1 – Babi Yar) .	89

## **Índice de Figuras**

Figura 1 - Cartaz de convocação .....	14
---------------------------------------	----

## Índice de Tabelas

Tabela 1 - Censos .....	8
-------------------------	---

## **Lista de abreviaturas**

EAK – Comissão Literária do Comité Antifascista Judaico

LC – Língua de chegada

LP – Língua de partida

TI – Tradução para inglês

TN – Tradução nossa

TO – Texto original

TP – Texto de partida

## **CAPÍTULO - INTRODUÇÃO**

---

A presente dissertação, apresentada no âmbito do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas, tem como principal foco o estudo da tradução intersemiótica do poema “Babi Yar”, de Yevgeny Yevtushenko. Este poema foi inspirado num evento histórico, que ocorreu em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, na ravina de Babi Yar, perto de Kiev.

A escolha da elaboração de uma dissertação, em detrimento de um trabalho de projeto ou da realização de um estágio, deveu-se, principalmente, ao facto de uma dissertação ser um trabalho mais teórico que exige um maior esforço de pesquisa e análise. Este aspeto permitiu desenvolver as competências de investigação e de seleção de informação, para que, posteriormente, fosse possível realizar uma análise crítica em relação ao tema proposto, assim como chegar a conclusões e resultados relevantes para o estudo. Foi escolhido abordar este tema por ser pouco lembrado e estudado nos nossos dias, apesar da grande importância que teve na história, visto estar na origem de um dos maiores massacres de judeus e civis pelas tropas nazis na União Soviética.

Ainda que nos últimos anos Babi Yar seja lembrado com mais frequência, nomeadamente por ter ganho um maior reconhecimento por parte dos países da Europa Oriental, tendo sido recentemente inaugurado um memorial para honrar as vítimas do Holocausto em Kiev, este tema é ainda pouco conhecido, não existindo muitos estudos sobre o mesmo. Por seu turno, o poeta Yevgeny Yevtushenko é pouco conhecido em Portugal, embora o seu trabalho tenha tido uma grande influência na literatura russa do pós-guerra, tendo inspirado vários poetas e escritores. Apesar de ele ser bastante conhecido tanto na Europa Oriental, como no mundo anglófono, no nosso país apenas se ouviu falar dele nos anos 60.

Assim, no Capítulo I, iremos fazer uma contextualização e descrição dos antecedentes que levaram ao massacre dos judeus de Kiev, que teve lugar nos dias 29 e 30 de setembro de 1941 e falar sobretudo da história que esteve na origem desta tragédia. Esta parte irá incluir também alguns testemunhos de sobreviventes e serão feitas referências aos memoriais que foram erigidos para homenagear as vítimas. Por fim, iremos refletir sobre a importância de Babi Yar no quadro da literatura do Holocausto, visto tratar-se de uma tragédia que a humanidade não deve esquecer.

No Capítulo II, será feita inicialmente uma abordagem da vida e obra de Yevgeny Yevtushenko, com especial enfoque na sua importância como poeta, de forma a dar a

conhecer um pouco melhor a relevância que o mesmo teve no período do pós-guerra. De seguida, propomo-nos fazer uma análise do poema Babi Yar, com a elaboração de uma tradução nossa comentada, com base na teoria de Umberto Eco, que se debruça sobre os problemas específicos da tradução poética e onde será importante perceber se este tipo de tradução é possível, ou não, visto que o conteúdo da poesia é muito pessoal e a sua tradução depende muito da forma como o tradutor receciona a mensagem, bem como de todos os aspetos extratextuais, ligados à cultura e à língua, na qual foi escrita. Finalmente, será feita uma análise comparativa com uma tradução para inglês, já publicada, sendo ainda apresentada uma proposta de tradução do poema para português. Nesta análise serão abordados os problemas específicos da tradução poética, bem como as dificuldades tradutivas presentes no caso específico do poema Babi Yar de Y. Yevtushenko.

No Capítulo III, será feita uma pequena abordagem da vida e obra do compositor Dmitry Shostakovich, mundialmente conhecido, incluindo em Portugal, onde as suas sinfonias são tocadas com frequência. De seguida, será analisada a primeira parte da Sinfonia No.13, que corresponde à tradução intersemiótica do poema Babi Yar, ou seja, aqui será feita uma análise do andamento e tempo utilizados na composição, bem como serão referenciados os instrumentos utilizados para reforçar a mensagem do poema e o papel do coro. Embora Shostakovich seja conhecido em Portugal, não encontramos trabalhos onde seja analisado este tema, pelo que nos pareceu interessante desenvolvê-lo.

Por fim, concluiremos ainda sobre as potencialidades e os limites da tradução intersemiótica, enquanto codificação e representação estética do Holocausto, onde será interessante perceber como a tradução intersemiótica é relevante para representar os factos trágicos que tiveram lugar no Holocausto.

### **Metodologia e fundamentação teórica**

De modo a analisar os factos históricos, o massacre de Babi Yar, traduzidos por Y. Yevtushenko no seu poema homónimo, procedeu-se ao levantamento de documentos e depoimentos de sobreviventes, servindo-nos de fontes tais como o arquivo do Complexo Memorial de História do Holocausto - Yad Vashem, Israel, o arquivo do Memorial do Holocausto de Kiev, Ucrânia, bem como de obras de cariz documental, histórico e literário, nomeadamente das obras *Чёрная книга* [Livro Negro], de V. Grossman e I. Ehrenburg, *Harvest of Despair*, de Karel C. Berkhoff e *Babi Yar*, de A. Kuznetsov.

A análise comparada da tradução interlinguística, bem como dos problemas inerentes à tradução poética e das dificuldades específicas encontradas no processo de tradução para português do poema, assenta nos princípios apresentados e desenvolvidos por Susan Bassnett, na obra *Translation Studies*, e por Umberto Eco, em *Dizer quase a mesma coisa*, sendo utilizada ainda a taxinomia de procedimentos tradutivos de Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, apresentada no ensaio *A Methodology for Translation* (1995).

Por fim, a análise comparativa do texto original (TO), o poema *Babi Yar*, com a sua tradução intersemiótica por D. Shostakovich fundamenta-se nas definições de tradução intersemiótica, apresentadas por Roman Jakobson no seu ensaio *On linguistic Aspects of Translation* ([1959] 1995), e por Julio Plaza, na obra *Tradução Intersemiótica*.

Na análise das traduções quer interlinguística, quer intersemiótica recorre-se ao método comparatista.



## 1.1 A história de Babi Yar

*Когда в киевском Бабыем Яру закапывали еврейских детей, раздался отчаянный крик девочки: "Что вы мне сыплете песок в глаза!"*

*Эренбург Война. 1941–1945<sup>1</sup>*

Babi Yar, em ucraniano Babyn Yar, é uma ravina situada no nordeste da Ucrânia, nos arredores de Kiev. Geograficamente, Babi Yar estendia-se por mais de 2,5 quilómetros e tinha entre cinco e trinta metros de profundidade. O topo da ravina estava situado na atualmente chamada rua Dorojitska, ficando a ravina principal entre as ruas Melnikov e Kurenivka. Este local ficou mundialmente conhecido pela tragédia que aí ocorreu no ano de 1941, o que o tornou num dos maiores símbolos do Holocausto, sendo esta ravina considerada hoje como um dos maiores cemitérios internacionais. Durante os anos da ocupação nazi, foram ali fuzilados mais de 100 mil civis.

O nome Babi Yar (“a ravina da velha dama”<sup>2</sup>) surgiu no século XV. A primeira ocorrência histórica ligada a este local data de 1401, quando a proprietária das terras, uma senhora, dona de um açougue (баба-шинкарка / baba shinkarka), as vendeu a um Mosteiro Dominicano polaco. A partir daí, este local passou a ser utilizado para diferentes fins, tais como campos militares e cemitérios<sup>3</sup>.

Segundo Karel Berkhoff (2015), no século XIX, Babi Yar serviu de cemitério para muçulmanos, cristãos ortodoxos e judeus caraítas, i.e., judeus que rejeitam o judaísmo rabínico e defendem as Escrituras Hebraicas como sendo a única fonte de Revelação Divina. No mesmo século, foram igualmente estabelecidos no local campos do Exército Imperial Russo. Já na altura da União Soviética, o Exército Vermelho estacionou as suas unidades no local. Em contrapartida, poucas outras pessoas podiam ser vistas em Lukianivka, zona próxima de Babi Yar, pois era um local de difícil acesso, apesar de lá estar situada uma estação de comboios de carga. O autor considera que o local “was above all a place of natural beauty where young people enjoyed wandering, swimming, and playing” (2015, p.2).

---

<sup>1</sup> Ilya Ehrenburg (1891-1967) era um escritor e jornalista soviético judeu, que dedicou muitos dos seus artigos, reunidos na obra *Guerra 1941-1945*, à descrição dos horrores da guerra. Tradução nossa (TN): Quando em Babi Yar estavam a enterrar crianças judias, ouviu-se o grito desesperado de uma menina: “Por que me atira areia para os olhos?”

<sup>2</sup> Tradução nossa.

<sup>3</sup> Informação retirada de: <https://bit.ly/3TQEc9G>

### 1.1.1 Os Judeus de Kiev

A partir dos anos 1859-1861, durante o reinado do Imperador Alexandre II, algumas classes de judeus foram gradualmente autorizadas a povoar a cidade de Kiev, nomeadamente os comerciantes da primeira e da segunda guildas, cidadãos com ensino superior, estudantes universitários, militares aposentados e alguns artesãos. No entanto, como só alguns grupos tinham permissão de habitar em Kiev, dentro da própria cidade, a comunidade judaica estabeleceu uma estrutura social peculiar. Assim, no início do século XX, 13% desta comunidade era representada por juristas, médicos, jornalistas, escritores e outros membros da estrutura social mais elevada, a chamada *intelligentsia*, a elite intelectual da comunidade (Bekhoff, 2018, p.52).

Como Kiev era uma cidade bastante atrativa, não só pela sua hospitalidade e bom clima, como também por ser uma das cinco maiores cidades do Império Russo, com um centro político, económico e cultural amplamente desenvolvido, a comunidade judaica procurou estabelecer lá raízes, como forma de melhorar as suas condições de vida e fugir ao desemprego crónico que existia nas chamadas *shtetls*, pequenas povoações ou bairros de cidades, povoados maioritariamente por judeus e localizados na Europa Oriental, nomeadamente, na Polónia, na Bielorrússia e na Rússia, antes da Segunda Guerra Mundial (*Ibid.*).

A comunidade judaica conseguiu deixar a sua marca na cidade ao construir o primeiro prédio alto, o primeiro cinema, assim como financiar a construção do mercado coberto de Besarabsky, localizado no centro de Kiev e construído entre os anos 1910 e 1912. No entanto, embora este povo tenha contribuído para o desenvolvimento da cidade de uma forma substancial, a sua presença em Kiev foi considerada, por um importante escritor judeu Sholem Aleichem, como sendo incerta e perigosa. O escritor chamou a cidade de Kiev de *Ezyneq / Yehupets* (palavra sem significado, que, em russo e ucraniano, lembra a palavra Egito) (Berkhoff, 2015, p.52). Tal insegurança ficava-se a dever ao antissemitismo que reinava, então, em Kiev, assim como às condições precárias oferecidas pelas escolas, hospitais e centros de saúde, que não aceitavam os judeus com boa vontade. Os problemas na obtenção do estatuto de residência legal aumentavam ainda mais a insegurança das pessoas, que viviam em constante tormento e eram ainda vítimas da arbitrariedade policial. A posição da mulher, por seu turno, era determinada em conformidade com o estatuto do homem, i. e., quanto mais baixo fosse o estatuto do homem, mais a mulher sofria de discriminação e, em caso de divórcio, morte do marido

ou outro fator que deixasse a mulher sozinha, esta tornava-se um alvo fácil para o exílio da cidade (*Ibid.*, pp. 52-53).

Apesar das restrições impostas à comunidade judaica de Kiev, esta tornou-se numa das maiores comunidades do Império Russo nos finais do século XIX e inícios do século XX. Na tabela<sup>4</sup> que se segue (Tabela 1), de acordo com os censos, podemos observar o número de judeus que habitavam Kiev no início dos anos noventa do século passado.

*Tabela 1 - Censos*

<b>Data da realização</b>	<b>População em geral</b>	<b>Número de judeus</b>	<b>Percentagem</b>
1910	527 000	50 792	9,64
1919	544 368	114 524	21,04
1926	512 088	140 256	27,39
1939	846 724	224 236	26,48

É possível inferir daqui que a percentagem da comunidade judaica em Kiev, apesar de todos os problemas e entraves com que se deparava, aumentou ao longo dos anos. No entanto, embora esta comunidade fosse considerada uma das mais abastadas do Império Russo e as suas organizações voluntárias proporcionassem uma grande ajuda financeira aos judeus mais necessitados, tais esforços não eram suficientes para combater a pobreza que ainda persistia dentro da comunidade, em parte resultante do facto de muitos judeus habitarem em Kiev ilegalmente, o que tornava difícil estabilizar a sua vida e mesmo conseguir obter uma educação escolar digna, pois as crianças e os jovens não eram aceites nas escolas ou universidades.

## **1.2 A perseguição dos Judeus de Kiev**

O antissemitismo agravou-se ainda mais após a morte, em 1881, do Imperador Alexandre II. Em maio desse ano, atos de violência contra os judeus começaram a ser mais frequentes e, devido à falta de ação por parte do governo, esta violência tomou repercussões muito graves, sendo estes atos considerados os mais violentes de todo o Império Russo. De acordo com Berkhoff “Kyiv became one of the centres of Russian antisemitism” (2018, p. 55).

---

<sup>4</sup> Dados retirados de *Babyn Yar Holocaust Memorial Center* <https://bit.ly/3OARhSe>

### 1.2.1 Os antecedentes que levaram ao massacre de judeus em Babi Yar

A União Soviética foi invadida em junho de 1941, pelas tropas nazis. À data, a cidade de Kiev contava com mais de 850 mil habitantes, dos quais cerca de um quarto registados como judeus. Desde o primeiro dia da invasão, a 22 de junho, que as consequências se fizeram sentir em grande escala, tendo a cidade sido bombardeada cerca das cinco horas da manhã. Estes bombardeamentos seguiram-se durante vários dias, sendo milhares de jovens de Kiev chamados para cumprir o seu dever militar, começando as restantes pessoas a ser gradualmente evacuadas da cidade. No entanto, a comunidade judaica ainda não estava ciente das repercussões que os atos de guerra iriam ter para o seu povo.

As primeiras referências sobre a guerra e as intenções dos nazis aparecem nos jornais e são transmitidas através das estações de rádio, que fazem alusão à discriminação e à xenofobia alemãs em relação aos judeus estrangeiros, residentes em outros países igualmente invadidos pela Alemanha. Por seu lado, a propaganda soviética ucraniana incidia agora na ideia da criação de forças populares de luta contra os alemães, as chamadas unidades de *partisans*<sup>5</sup>, embora nessas notícias se referisse também que as hostilidades militares alemãs estavam totalmente sob controlo e que a vida na cidade devia continuar normalmente.

O governo da União Soviética criou medidas para restringir a informação respeitante à guerra, o que se tornou altamente prejudicial para os habitantes da cidade. De acordo com Berkhoff “official Soviet reports on the actual state of affairs at the front, namely the proximity of the Wehrmacht<sup>6</sup> to Kyiv, were entirely out of touch with reality” (2018, p. 61), ou seja, daqui podemos perceber que a informação providenciada à população não era real e que se tentava manter em segredo todas as ações dos nazis. No entanto, apesar da informação ser omissa, era visível que a situação em Kiev estava a agravar-se devido aos constantes bombardeamentos. Esta situação deu origem a um novo fluxo de informação, que dava ênfase às ações bárbaras cometidas contra os judeus no território europeu e noutras localidades da União Soviética. À medida que os bombardeamentos se agravavam, pelas ruas de Kiev, militares do exército vermelho eram encontrados feridos ou mortos, assim como muitos civis que tentavam refugiar-se dos ataques. Entre eles

---

<sup>5</sup> Um *partisan* é um membro da resistência, formada com o objetivo de se opor à ocupação e ao controlo indesejado de uma determinada área do seu país.

<sup>6</sup> Nome dado às forças combinadas do exército, marinha e força aérea do Terceiro Reich, segundo o decreto de Adolfo Hitler ao abrigo da Wehrgesetz (Lei de Defesa) de 21 de maio de 1935 (Infopédia, 2022).

contavam-se muitos refugiados judeus que conseguiram escapar às atrocidades que já ocorriam nas regiões ocidentais, fugindo para a URSS.

Os refugiados judeus, em fuga das regiões mais afetadas, criavam contactos com os judeus residentes em Kiev, que os auxiliavam e acolhiam. Graças aos refugiados, a informação sobre as barbaridades nazis disseminou-se, pois, a cidade, local de cruzamento das migrações de judeus, era um ponto estratégico para quem quisesse estar a par das ocorrências da guerra. Esta disseminação de informação deu a muitos judeus a possibilidade de fugir de Kiev ainda antes de esta ser ocupada pelos nazis. No entanto, muitos ainda não acreditavam que as atrocidades cometidas pelos nazis eram uma realidade, pois, de acordo com Berkhoff “pleasant memories of the German occupation in 1918 compounded with other factors, such as lack of trust in Soviet reports in general (...) led some Kyivan Jews to refrain from evacuating in 1941” (*Ibid.*, p. 62). Esta incerteza dividiu muito as opiniões dos judeus, principalmente entre os mais jovens e os mais idosos, sendo os primeiros apoiantes do regime soviético. Já a geração mais velha demonstrava uma grande desconfiança em relação ao regime soviético, um erro que, posteriormente, se tornou fatal para muitos que descartaram totalmente a ideia da evacuação e decidiram permanecer na cidade.

No entanto, muitos judeus de Kiev queriam fugir para locais mais seguros, o que se tornou um grande problema para muitos, pois os seus empregadores não lhes concediam permissão para sair do trabalho, outros tinham problemas de saúde e muitos tinham de cumprir o seu dever militar. Quem desejava sair da cidade podia participar no programa de evacuação providenciado pelo governo, algo que também tinha os seus entraves, pois previa um processo muito demorado e burocrático (*Ibid.*).

### **1.2.2 A ocupação de Kiev pelas tropas nazis**

As tropas nazis ocuparam Kiev no dia 19 de setembro de 1941. Nessa data, entraram na cidade três divisões do 29º Corpo do Exército. A população já se encontrava reduzida, pois, em meados do mesmo ano, cerca de 200 mil homens foram chamados para cumprir o seu dever militar no Exército Vermelho e cerca de 325 mil pessoas foram evacuadas. No mesmo dia, entraram na cidade oito veículos com soldados da *Wehrmacht* e com 53

militares das SS<sup>7</sup>, comandados por August Häfner (1912-1999) e Adolf Janssen (1916-2004) *Obersturmführer*<sup>8</sup> das SS, ambos do *Sonderkommando*<sup>9</sup> 4a e da *Einsatzgruppe*<sup>10</sup> C.

Chegou também à cidade uma parte da unidade de avanço do *Sonderkommando 4a* da *Einsatzgruppe C* sob o comando de Paul Blobel (1894-1951), sendo, imediatamente, auxiliada pelas tropas alemãs que já se encontravam no local. Os campos para os judeus foram criados pela unidade da *Wehrmacht*. As divisões que participaram nestas ações faziam parte do 29º Corpo de Exército, que se encontrava sob o comando do General de Infantaria Hans von Obstfelder (1886-1976), que fazia parte do 6º Exército alemão, liderado por Walter von Reichenau (1884-1942). As primeiras ordens para a captura de homens judeus foram dadas por Hans von Obstfelder, a 22 de setembro. Nesse dia

(...) на стенах домов появилась расклеенная немцами газета на украинском языке. В ней было сказано, что евреи, коммунисты, комиссары и партизаны будут уничтожены. За каждого выданного партизана или коммуниста была обещана сумма в 200 рублей. Такие газеты висели на Красноармейской и на других улицах города<sup>11</sup>. (Ehrenburg & Grossman, 2015, p. 29)

As divisões de infantaria participantes nestas perseguições foram a 75ª, sob o comando de Ernst Hammer (1884-1957), a 95ª, liderada por Hans-Heinrich Sikst von Arnim (1890-1952), a 99ª, sob o comando de Kurt von der Chevalier (1891-1945), a 113ª, sob o comando de Friedrich Zickwolff (1893-1944), a 299ª, sob o comando de Willi Moser (1887-1946) e acredita-se que também participaram a 71ª e a 296ª, sob o comando de Alexander von Hartmann (1890-1943) e Wilhelm Stemmermann (1888-1944), respetivamente (Berkhoff, 2015, p. 3).

Antes da ocupação da cidade pelos alemães, os engenheiros do Exército Vermelho e os oficiais do NKVD<sup>12</sup> colocaram bombas em alguns edifícios antes da sua retirada. No dia

---

<sup>7</sup> SS – Abreviatura de *Schutzstaffel* (Esquadrão de Proteção) era uma organização paramilitar e policial nazi, que tinha como objetivo principal a promoção do gérmen racial e da ideologia de uma nova Europa. Foi responsável pelo maior número de vítimas durante o Holocausto (Infopédia, 2022).

<sup>8</sup> Patente militar das SS.

<sup>9</sup> Em português, Unidade Especial, que integrava as *Einsatzgruppen*. Estas unidades levavam a cabo massacres de civis nos territórios ocupados.

<sup>10</sup> Esquadrão de morte na Alemanha nazista, responsável pelas diversas execuções em massa.

<sup>11</sup> TN: apareceu um jornal em ucraniano colado pelos alemães nas paredes das casas. Nele era dito que os judeus, os comunistas, os comissários e os *partisans* seriam exterminados. Por cada partisan ou comunista denunciado, era prometido a soma de 200 rublos. Tais jornais foram colocados na Rua do Exército Vermelho e em outras ruas da cidade.

<sup>12</sup> Em português, Comissariado do Povo para os Assuntos Internos. Além das funções policiais e de segurança, também controlava a economia e os serviços secretos.

24 de setembro, as bombas começaram a explodir dentro dos edifícios do quartel-general do exército, no escritório do comandante e nas habitações ocupadas pelos nazis, ao longo da rua principal de Kiev, provocando um grande incêndio. A 26 de setembro, foi decidido que os judeus de Kiev iriam ser acusados das explosões e punidos por isso<sup>13</sup>. As explosões continuaram durante a noite e no dia seguinte, o que provocou a morte de mais de 200 soldados alemães. Com a ajuda dos guardas dos edifícios e da nova polícia auxiliar, os militares alemães começaram a captura massiva de comunistas, de oficiais do NKVD e de judeus, sendo os últimos fuzilados, ficando os seus corpos espalhados pelas ruas da cidade (Berkhoff, 2015 p. 3).

No entanto, a unidade principal do *Sonderkommando 4a*, liderada pelo *Standartenführer*<sup>14</sup> Paul Blobel pertencente às SS, apenas chegou à cidade no dia 25 de setembro, juntamente com o quartel-general da *Einsatzgruppe C*. Ao mesmo tempo, chegaram a Kiev o Regimento da Polícia Sul, liderado por Martin Besser, general da polícia e *Sturmbannführer*<sup>15</sup> das SS e o 303º Batalhão de Polícia, liderado por Heinrich Hannibal (1889-1971), também ele general da polícia e *Sturmbannführer* das SS. No dia seguinte, o *Sonderkommando 4a* iniciou as suas operações em Kiev, com a permissão do 6º Exército (Berkhoff, 2018 p. 63).

Acredita-se que foi no dia 25 de setembro que a unidade do *Sonderkommando 4a* de Blobel, juntamente com algumas autoridades militares e com o líder do 6º Exército alemão, Walter von Reichenau acordaram matar “all of Kiev’s Jews in a single stroke” (Berkhoff, 2015, p. 3). Na noite desse mesmo dia e no dia seguinte, os chefes militares responsáveis pela segurança da cidade estiveram várias vezes reunidos com os altos representantes do poder militar. Estas reuniões foram muito relevantes para os dias que se seguiram, pois, de acordo com o relatório de atividades No. 367 da Campanha de Propaganda do Exército, nos dias 25 e 26 de setembro, foram impressos dois mil cartazes com uma convocatória, que exigia a presença dos judeus de Kiev junto ao cemitério (*Ibid.*, pp. 3-4).

No dia 27 de setembro, realizaram-se, de novo, reuniões para decidir sobre o destino dos judeus. A primeira reunião, presidida por Hans von Obstfelder, contou com um pequeno grupo de participantes, seguindo-se uma reunião mais ampla, onde estiveram presentes

---

<sup>13</sup> Informação retirada de *Yad Vashem*, disponível em: <https://bit.ly/3NfqXge>

<sup>14</sup> Patente militar utilizada pelas SS e SA na Alemanha nazista.

<sup>15</sup> Título que se dá ao general militar do exército.

oficiais da *Abwehr*<sup>16</sup>, pertencentes ao 29º Corpo do Exército. Nela estiveram também presentes as divisões subordinadas, o Gabinete do Comandante da cidade, os representantes da SiPo<sup>17</sup>/SD, elementos dos serviços secretos, membros do Ministério para os territórios orientais ocupados, assim como o *Reichskommissar*<sup>18</sup> da Ucrânia. A última reunião foi liderada por Gerhard Schirmer, Diretor do Departamento de Reconhecimento (Berkhoff, 2018, p. 67). De acordo com Berkhoff (2015, p. 4), nesta reunião, todos os participantes ficaram cientes de que se trataria de um genocídio, visto que, em momento algum, foi mencionado o facto de ser necessário arranjar soluções para a evacuação em massa dos judeus de Kiev. Ainda neste dia, um grande carregamento de cinco mil balas de revólver e cem mil balas de metralhadora foi recebido pelo Exército alemão para a execução dos judeus.

### **1.2.3 O genocídio dos Judeus de Kiev (29 e 30 de setembro de 1941)**

Embora o genocídio em massa tenha ocorrido nos dias 29 e 30 de setembro, nos relatos do Departamento de Reconhecimento da 113ª Divisão de Infantaria consta que, nos dois dias anteriores (27 e 28), ocorreram as primeiras execuções de judeus de Kiev, que tinham sido detidos pelas patrulhas da *Wehrmacht*, por ordem do 29º Corpo do Exército de 22 de setembro, assim como de outros judeus detidos pelo *Sonderkommando 4a*. As vítimas dos primeiros fuzilamentos foram tanto judeus civis, como judeus prisioneiros de guerra, sendo estes últimos primeiramente enviados para campos de concentração, onde foram fuzilados nos dias subsequentes (Berkhoff, 2018, p. 68).

No domingo, dia 28 de setembro de 1941, a nova polícia ucraniana afixou cartazes em russo, ucraniano e alemão, dirigidos a todos os residentes judeus, habitantes de Kiev e arredores. Neles ordenava-se que todos os judeus comparecessem no dia seguinte (29 de setembro), pelas oito horas da manhã, na esquina das ruas Melnikov e Dokteryvski, junto aos cemitérios (Figura 1). Os judeus deviam trazer consigo os seus documentos, os seus pertences pessoais, dinheiro, agasalhos, assim como roupa interior. Berkhoff (2015) constata que os autores do texto não estavam cientes sobre a localização exata da esquina das ruas acima referidas, pois a mesma ficava perto dos cemitérios, logo, a informação

---

<sup>16</sup> Nome dado aos serviços de inteligência do exército alemão, ativo entre 1921 e 1945.

<sup>17</sup> Abreviatura de *Sicherheitspolizei*, termo alemão que significa polícia de segurança.

<sup>18</sup> Comissário do III Reich.

do cartaz estava incorreta. Os referidos cemitérios (Judaico e Ortodoxo) estavam localizados mais abaixo, na rua Melnikov.

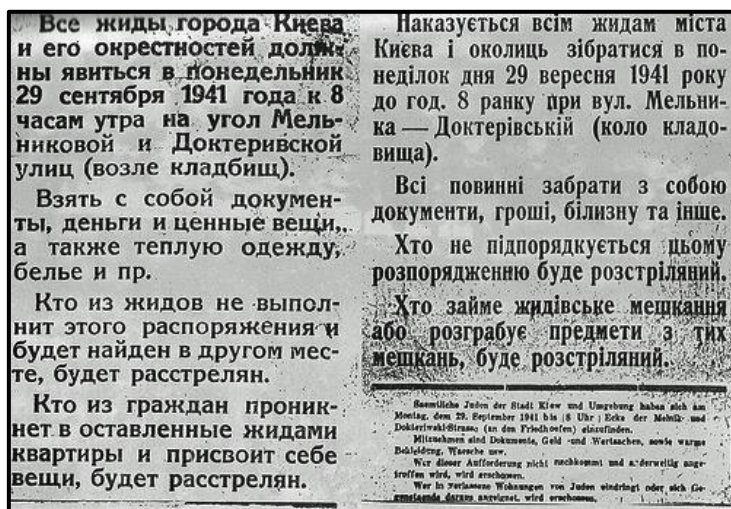


Figura 1 - Cartaz de convocação<sup>19</sup>

No texto, escrito em russo e ucraniano, pode ler-se o seguinte:

Todos os judeus de Kiev e arredores devem comparecer, na segunda-feira, dia 29 de setembro de 1941, pelas 8 horas da manhã, na esquina das ruas Melnikov e Dokteryvski (junto ao cemitério).

Devem trazer consigo os seus documentos, dinheiro e objetos de valor, roupa interior, entre outros.

Os judeus que não cumprirem esta ordem e forem encontrados noutra lugar serão fuzilados.

Os cidadãos que entrem nas habitações deixadas pelos judeus, as ocupem e se apropriem dos seus pertences serão fuzilados<sup>20</sup>.

É de notar que, no texto, o termo utilizado para designar os judeus é pejorativo e antissemita: жид /zhid, em lugar de еврей / judeu, hebreu.

O website do *Yad Vashem* refere-se ao texto do cartaz como sendo “a typical example of a trick widely used by the Nazis to deceive and confuse the victims before the execution”. De facto, a ordem para os judeus trazerem consigo os seus pertences poderia originar dúvidas sobre a natureza da convocação, embora não fosse de todo perceptível tratar-se de um convite para a morte. A forma como o texto estava redigido podia levar muitos a entender que iriam ser apenas deslocados da cidade de Kiev para outras localidades, não

<sup>19</sup> Imagem retirada do website *Yad Vashem*, disponível em <https://bit.ly/3NfqXge>

<sup>20</sup> Tradução nossa.

estando, por isso, em perigo. Além disso, a proibição de ocupação e assenhoreamento das habitações dos judeus, assim como de apropriação dos seus pertences por terceiros dão a entender que iriam proteger as suas casas e bens até ao seu retorno. Por outro lado, no cartaz é feita uma ameaça de morte por fuzilamento a quem não comparecesse no local indicado, ameaça esta que levou muitos a obedecer. No mesmo website, é também referido que a escolha do dia 29 de setembro foi intencional, pois a data coincidia com a noite de *Yom Kipur*<sup>21</sup>, no calendário judaico. Para os alemães nazis, cometer atrocidades e assassinatos nos dias festivos judaicos ou soviéticos era um símbolo do seu triunfo e motivo de grande celebração.

No dia 29 de setembro, de madrugada, cerca das quatro horas da manhã, os batalhões da polícia começaram a cercar as ruas onde os judeus iriam passar, assim como o local onde aconteceria o massacre. Às seis horas, os membros do *Sonderkommando 4a* reuniram-se para receber as ordens finais. Os judeus - homens, mulheres, crianças, idosos - começaram a juntar-se no local indicado, juntamente com os seus companheiros (marido / esposa), bem como amigos e familiares não judeus que os acompanhavam. Ainda que a maior parte dos judeus tenha comparecido no local indicado, muitos permaneceram escondidos nas suas habitações. Neste caso, polícias do 45º batalhão deslocavam-se a sua casa, retirando-os de lá à força, sendo alguns fuzilados no próprio local. Os comandantes alemães, em conjunto com o jornal nacionalista ucraniano “Ukrainskoe Slovo”, redigiram um artigo que incentivava os residentes de Kiev a denunciar todos os judeus, cujo texto era seguinte:

The Yids who still remain in Kiev pretend to be people of other ethnic backgrounds – Greeks, Armenians, Ukrainians, Russians; they pay hundreds of thousands of rubles for the appropriate documents. But Ukraine has many true patriots, who are dreaming to cleanse their life, their villages, thick forests and beautiful cities as soon as possible from partisans, inciting Yids, and red Commissars. These patriots come every day to the little house on the Shevchenko Boulevard (Gestapo) and give information about the enemies.<sup>22</sup>

Um elevado número de cidadãos não judeus começou a prestar informações aos nazis: alguns entregavam os judeus, fornecendo detalhes sobre o seu paradeiro, outros traziam-nos à força para Babi Yar. Além disso, foi redigido um decreto que obrigava todos os

---

<sup>21</sup> *Yom Kipur* [יום כיפור] ou Dia do Perdão, em português. É o dia mais sagrado do ano no Judaísmo, dedicado ao arrependimento e ao perdão, onde se busca a purificação da alma.

<sup>22</sup> Disponível em *Yad Vashem*, <https://bit.ly/3NfqXge>

residentes a entregar os judeus e quem não cumprisse esta imposição seria punido com pena de morte. O medo levou muitos a entregar os judeus aos nazis, mesmo não concordando com as barbaridades e atrocidades das suas ações.

Inicialmente, o *Sonderkommando 4a* contava fuzilar entre cinco e seis mil pessoas por dia, no entanto, o número foi bem superior, atingindo as dezenas de milhares, o que, aliás, explica o envolvimento do 45º Batalhão de Reserva da Polícia no massacre (Berkhoff, 2018, p.69). Já no local, os judeus foram instruídos a atravessar a rua Melnikov, no sentido oeste, que estava cercada de polícias. Ao chegar ao cruzamento com a rua Pugachev, não havia mais retorno. Após atravessarem os dois cemitérios, os judeus foram forçados a entregar os seus pertences, documentos e objetos de valor, com o pretexto de que os mesmos lhes seriam devolvidos posteriormente, o que fez com que muitos começassem a aperceber-se do destino que os esperava (Berkhoff, 2015, p. 4).

Na ravina de Babi Yar, alguns grupos de extermínio do esquadrão das SS, do *Sonderkommando 4a*, assim como do 45º Batalhão da Polícia já estavam a aguardar pela chegada dos judeus. Por seu turno, alguns grupos de judeus dirigiam-se para a estação de Lukianivka, pois acreditavam que um comboio estava a aguardá-los para os levar para outra cidade, no entanto, esta informação era falsa e não existia comboio nenhum. Em vez disso, na estação, estavam grupos de polícias e membros das SS que os mandavam seguir para Babi Yar. Ruvim Shtein, um sobrevivente do massacre que na altura era adolescente, no seu testemunho recorda-se:

“a terrible picture opened up there, and we realized instantly that it would be bad for us as soon as we were brought there. ... In one place, [the Germans] were taking documents, and what is interesting is that they instantly threw the documents that they were confiscating onto a bonfire. Passports, and photographs, and documents that people had. They were already depersonalizing the people, you understand. We were brought to another spot; there they were confiscating belongings, suitcases. (...) In a third area were the valuables that people had on them: wedding rings, earrings, bracelets, chains. (...) In a fourth area, outer clothing was removed: coats, jackets, woollen things, well, whatever people were wearing. They were left only in their underclothing: underwear, such light clothing, you understand. And they began sorting the people. Women and children, including infants, were placed in a vehicle with closed bodywork, and the doors were shut tightly. What was this, were these mobile gas chambers or were these simply closed doors, so that nothing could be seen? That is why great horror, crying began; people were screaming for help, mothers were tearing out their hair”. (Berkhoff, 2018, p. 70).

Ao chegar à ravina, os judeus começaram a ser empurrados pelos nazis para a zona central de Babi Yar, onde lhes foi ordenado que tirassem todas as suas roupas e se deitassem diretamente no chão (ou em cima dos corpos de judeus anteriormente fuzilados), ou ainda a colocar-se de joelhos, com as mãos atrás das costas e com a cabeça inclinada para baixo, sendo, posteriormente, fuzilados na nuca. Os executores dos fuzilamentos encontravam-se alcoolizados, pois eram-lhes oferecidas bebidas alcoólicas para melhorar o seu desempenho e proporcionar maior “coragem” para cometer atrocidades. No local, estavam também presentes membros das *Waffen-SS*<sup>23</sup>, sob o comando de Bernhard Grafhorst, *Obersturmführer* das *SS*, que pertenciam à *Einsatzgruppe C*, igualmente instruídos a fuzilar os judeus. Já o 303º batalhão da polícia estava a coordenar e a cercar a ravina, assim como a guardar as bagagens das vítimas e a inspecionar as casas das mesmas em busca de armas e documentos.

No final do primeiro dia do genocídio em massa, devido à chegada da noite, os nazis não conseguiram fuzilar todos os judeus que se encontravam na ravina. As vítimas foram, então, fechadas dentro de garagens para lá aguardar pelo dia seguinte, quando seriam fuziladas. Os seus corpos eram cobertos de areia, terra e ácido cítrico. Uma das vítimas, Dina Pronicheva, na altura com 30 anos de idade, conseguiu escapar da ravina de Babi Yar, escondendo-se debaixo dos corpos dos judeus fuzilados e fingindo estar morta. Mais tarde, nos seus depoimentos no tribunal de Kiev, durante o julgamento de quinze membros da polícia alemã, responsáveis pelos massacres, ela contou a sua história (*vide Anexo II*).

Quando os fuzilamentos terminaram, os pertences dos judeus foram levados para vários lugares. O *Sonderkommando 4a*, levou os artigos de valor para uma escola ocupada pelos nazis, as roupas mais valiosas, bem como peles de animais foram levados para um costureiro, o ouro, as joias, os relógios e outros objetos valiosos foram colocados dentro de grandes sacos. Acredita-se que todos estes artigos foram enviados para Berlim. (Berkhoff, 2018, pp. 71-73).

De acordo com os relatórios da *Einsatzgruppe C*, estima-se que no primeiro dia foram fuziladas cerca de 22 mil pessoas e no dia seguinte cerca de 12 mil pessoas, i.e., no decorrer de apenas dois dias, foram mortos 33 771 judeus. No entanto, o extermínio não se cingiu a apenas dois dias, os judeus que não morreram nesse período foram

---

<sup>23</sup> Ramo militar da organização *Schutzstaffel* (SS) do Partido Nazista.

posteriormente fuzilados em Babi Yar (*vide Anexo I*) entre os dias 1 e 3 de outubro do mesmo ano (*Yad Vashem*). Ainda no final do dia 30 de setembro, grupos de soldados do 113º batalhão de sapadores foram instruídos a explodir as extremidades da ravina para, desta forma, esconder os corpos dos judeus lá fuzilados, sendo, de seguida, todo o local coberto por terra pelos prisioneiros de guerra soviéticos, nivelando, assim, a ravina.

Finalmente, ao fim de dois dias de massacres, o general comandante das SS, Friedrich Jeckeln, organizou um convívio para os soldados, para que estes pudessem descansar e abstrair-se dos fuzilamentos. Nessa noite, durante o seu discurso, o general tentou justificar as atrocidades cometidas como sendo necessárias. Passados dois dias, no dia 2 de outubro, chegou à cidade o general das SS, Heinrich Himmler, um dos homens mais influentes da Alemanha nazista e um dos principais arquitetos do Holocausto. A sua chegada à Kiev teve como objetivo principal inspecionar os resultados do massacre (Berkhoff, 2018, p. 73).

#### **1.2.4 Reação da população não judia de Kiev**

De acordo com Berkhoff (2015), quando a convocatória foi afixada por toda a cidade exigindo que os judeus se reunissem no local lá indicado, poucos cidadãos não judeus de Kiev consideraram a possibilidade de se tratar de uma execução em massa, a maioria acreditava tratar-se de uma evacuação para outra cidade. Uma das testemunhas, a professora L. Nartova, descreveu no seu diário os acontecimentos a que presenciou no primeiro dia do massacre:

September 29, 1941

I went out to the balcony. I saw a crowd of Jews, guarded by four policemen, going along the street. They were of different ages, but mostly elderly. They were walking slowly and with such pitiful faces that it was difficult to look at them. All of them looked ill. Three women were carried behind them on wheelbarrows. Their legs were hanging out and striking the pavement. Oh, how terrible it is to live here, how difficult it is to watch this scene. I wanted to run away. I got dressed and went out to the street just at the time when they were even with our house. They were ill or crippled and policemen were guarding them.<sup>24</sup>

A maior parte dos residentes não judeus de Kiev presenciaram estas procissões, sendo poucos os que não viram, nem que seja num vislumbre, do que estava a ocorrer. A maioria

---

<sup>24</sup> Disponível em *Yad Vashem*, <https://bit.ly/3NfqXge>

das pessoas que relataram os acontecimentos descreveram que a sensação que sentiram no momento foi de medo e angústia por todos os judeus que estavam a caminhar para a morte. No entanto, um menor número da população não judia apoiava o que estava a acontecer, chegando a rir-se dos judeus que estavam a abandonar as suas casas. O médico Fedir Bohatyrchuk relembra aquele dia “quite a few of my co-religionists were watching this exodus with a happy face” (Berkhoff, 2018, p.75). Infelizmente, foram feitas muitas denúncias de judeus que se encontravam escondidos, assim como foram assaltadas as suas casas, o que muitas vezes acabou por levar à sua morte. Por exemplo, no dia 30 de setembro, dezenas de residentes da região de Podilskoho, participaram nos massacres que levaram à morte de sete judeus, sendo os mesmos posteriormente enterrados nas proximidades (*Ibid.*).

### **1.2.5 Os meses após o massacre dos dias 29 e 30 de setembro**

Embora um grande número de judeus tenha sido fuzilado nos dois últimos dias de setembro de 1941, muitos conseguiram sobreviver aos massacres, por várias razões: uns tiveram a oportunidade de fugir, outros encontraram abrigo e ajuda junto de residentes não judeus e muitos, como já mencionado, aguardavam, trancados em garagens. Na primeira metade do mês de outubro, os fuzilamentos em massa continuaram, embora numa escala bastante inferior. O Regimento da Polícia do Sul permaneceu na cidade com o objetivo de efetuar, nos dias 1, 2, 8 e 11 de outubro, mais quatro “actions according to the customs of war” (*Ibid.*, p. 76), um eufemismo para assassinar os judeus.

Outras divisões continuaram, igualmente, as operações contra os judeus. O 304º Batalhão de Polícia, comandado pelo general da polícia e *Sturmbannführer* das SS Karl Deckert, foi enviado para Kiev no dia 19 de outubro e, no dia 21, foram fuzilados 80 prisioneiros ucranianos, sob a alegação de terem sabotado operações alemãs. No início de outubro, outro grupo, a *Einsatzkommando*<sup>25</sup> 5, comandada pelo *Obersturmbannführer*<sup>26</sup> das SS August Meier, continuou a matar pessoas, entre as quais estavam judeus que, por alguma razão, não tinham ainda sido fuzilados, assim como prisioneiros de guerra judeus. Em meados de outubro, mais de 300 judeus que se encontravam internados no hospital psiquiátrico de St. Cyril, foram por eles fuzilados na ravina de Babi Yar, assim como judeus que ainda permaneciam escondidos dentro da cidade. Estima-se que mais de 1000

---

<sup>25</sup>*Einsatzkommando* era uma sub-divisão da *Einsatzgruppe*. Cada *Einsatzkommando* era, normalmente, composta por 3000 militares, dos quais entre 500 a 1000 pertenciam às SS.

<sup>26</sup> Patente militar da SS.

judeus foram assassinados por esta divisão nos invernos de 1941-1942 e 1942-1943 (*Ibid.*, p. 83).

Após o genocídio, os alemães convidaram 28 jornalistas de diferentes países a fazer uma viagem até à Polónia e à Ucrânia, incluindo Kiev. No local, o representante ucraniano da nova administração política afirmou que antes do massacre na cidade habitavam cerca de 350 mil judeus e que, na altura da visita, já não restava nenhum, no entanto, essa afirmação não correspondia à realidade e o número era bastante menor. De acordo com o website *Yad Vashem*:

On the eve of Operation Barbarossa, about 230,000 Jews lived in Kiev, including refugees from the Polish territories occupied by Germany. After many Jews were drafted to the front, evacuated or escaped, at the time when the city was taken by the German troops on 19 September 1941, 60 to 70 thousand, according to various estimates, still remained in the city. Most of them were women, children and the elderly.<sup>27</sup>

No jornal italiano *La Stampa*, o correspondente Felice Bellotti publicou, no dia 30 de outubro, um artigo onde questionava o desaparecimento dos judeus de Kiev; em contrapartida, num relatório elaborado a 14 de outubro e enviado pelo diretor da agência *Associated Press* de Berlim, Ernest G. Fischer, este absteve-se de abordar a questão do massacre dos judeus de Kiev. O seu artigo apenas referia que mais de 300 mil judeus saíram da capital antes da ocupação alemã, assim como descrevia os danos provocados pelas bombas (Bekhoff, 2018., p. 76).

É de referir que, fora da Ucrânia, as notícias do genocídio dos judeus eram conhecidas, pois muitos soldados alemães comentavam as atrocidades lá cometidas quando se deslocavam para outros países, assim como se ouviam rumores sobre os massacres através de agentes secretos soviéticos e de prisioneiros que conseguiram fugir das mãos dos nazis, após terem sido forçados a enterrar os corpos em Babi Yar. Já em 19 de novembro de 1941, os dois principais jornais soviéticos *Правда* (Pravda) e *Известия* (Izvestiya) publicaram artigos onde era reportado que as agências internacionais afirmaram que “the Germans killed 52,000 Jews in Kyiv – men, women, and children” (*Ibid.*, pp. 75-77).

De acordo com o website *Yad Vashem*, entre 29 de setembro e 11 de outubro, várias entidades estimam a morte de mais de 50 mil judeus por fuzilamento. Durante a ocupação

---

<sup>27</sup> Disponível em *Yad Vashem*, <https://bit.ly/3NfqXge>

alemã, os judeus não só eram fuzilados, como também muitos eram levados para os campos de concentração de Syrets<sup>28</sup>. Em 1942, os alemães iniciaram a “Operation 1005”, uma operação de grande escala, liderada por Paul Blobel, que tinha como principal objetivo destruir todas as provas das barbaridades e assassinatos ocorridos em Babi Yar. Em agosto de 1943, os prisioneiros de guerra do campo de concentração de Syrets foram obrigados a desenterrar e a queimar os corpos de todas as pessoas assassinadas na ravina, no entanto, em setembro desse ano, 327 homens revoltaram-se contra os alemães e tentaram fugir, só sobrevivendo 18. Esta operação durou até finais de 1944. Entre os homens que conseguiram escapar, encontrava-se Zakhar Trubakov, que relembra o dia:

When we got to the exit, we found it was blocked. There was a sub-machine gunner on top of a dugout, and he was shooting at us... No, we must not run blindly into fire! I set my hands against the door post and held everyone who was pushing from behind. I realized clearly how easy it was to get hit by a bullet and was waiting for the right moment. And, oh miracle! – it came. As soon as the German began to change the stick magazine of his submachine gun, we darted forward, past dozens of killed men (...).<sup>29</sup>

Além dos judeus, muitas outras pessoas morreram às mãos dos nazis, nomeadamente pessoas de nacionalidade russa, ucraniana, *partisans*, membros da resistência, comunistas e pessoas de etnia cigana. Estima-se que, no total, na ravina de Babi Yar, morreram entre 70 e 100 mil pessoas durante a ocupação alemã da cidade de Kiev. A cidade foi libertada a 6 de novembro de 1943 pelo Exército Vermelho (*Yad Vashem*).

Quando as tropas alemãs foram expulsas de Kiev, Anatoly Kuznetsov recorda-se de ter ido com um amigo até à ravina para ver o que é que lá tinha ficado:

Мы знали этот ручей как свои пять пальцев, мы в детстве запруживали его маленькими плотинами — «гатками» и купались.

В нем был хороший крупнозернистый песок, но сейчас он был весь почему-то усыпан белыми камешками.

Я нагнулся и поднял один, чтобы рассмотреть. Это был обгоревший кусочек кости величиной с ноготь, с одной стороны белый, с другой — черный. Ручей вымывал

---

<sup>28</sup> O campo de concentração de Syrets foi estabelecido em 1942, numa antiga guarnição perto da ravina de Babi Yar. O campo era liderado por Paul Otto von Radomski e destinava-se a prisioneiros que se opunham ao regime nazista, principalmente judeus. Depois de presos, apenas algumas pessoas conseguiram sobreviver. Todas as outras foram fuziladas ou executadas em camiões de gás. Estima-se que morreram aqui cerca de 25 mil pessoas.

<sup>29</sup> Disponível em *Yad Vashem*, <https://bit.ly/3NfqXge>

их откуда-то и нес. Из этого мы заключили, что евреев, русских, украинцев и людей других наций стреляли выше.

И так мы долго шли по этим косточкам, пока не пришли к самому началу оврага, и ручей исчез, он тут зарождался из многих источников, сочившихся из-под песчаных пластов, отсюда-то он и вымывал кости<sup>30</sup>. (Kuznetsov, p. 13)

### 1.3 A memória de Babi Yar

Como já foi referido anteriormente, muitas provas do massacre foram eliminadas pelos nazis. Em novembro de 1943, iniciaram-se as investigações de crimes de guerra pela Comissão Estatal Extraordinária de Investigação de crimes nazis da URSS<sup>31</sup>, em Kiev. Esta investigação não obteve muitos resultados, pois, de acordo com Berkhoff, “the committee was insufficiently thorough and acted mainly as a political tool of the Soviet government” (2018, p. 228).

Durante a Guerra, escritores e jornalistas de renome como Ilya Ehrenburg e Vasily Grossman trabalharam como repórteres de guerra junto do exército soviético. As reportagens documentais de Grossman sobre os campos de morte de Treblinka e Majdanek encontram-se entre os primeiros testemunhos (1943) sobre o Holocausto.

Durante a guerra, os soldados da linha da frente contavam, nas suas cartas a Ilya Ehrenburg, o que viam e ouviam. Ehrenburg decide então reunir essas cartas, bem como depoimentos de testemunhas do extermínio dos judeus para os publicar em livro. Ehrenburg inicia este trabalho em conjunto com o escritor V. Grossman. Dado que era necessário seleccionar os materiais mais significativos, encurtá-los, bem como explicar passagens menos claras, Grossman e Ehrenburg atraíram vários escritores e jornalistas para este trabalho, sendo então formada a Comissão Literária do Comité Antifascista Judaico (EAK). Já em 1943, numa carta a um leitor, I. Ehrenburg escrevia: “Я работаю

---

<sup>30</sup> TN: Conhecíamos esse riacho como a palma da nossa mão. Quando éramos crianças, detávamos o seu curso com pequenas represas — “açudes” e tomávamos lá banho.

Tinha uma boa areia grossa, mas agora estava cheia de pedras brancas.

Inclinei-me e levantei uma para ver. Era um pedaço de osso queimado do tamanho de uma unha, de um lado branco e do outro preto. O riacho arrastava-os e trazia-os de algures. Concluímos daí que judeus, russos, ucranianos e pessoas de outras nações foram fuziladas mais acima.

E assim caminhamos largo tempo sobre esses ossos até chegarmos ao início da ravina, onde o riacho desapareceu. Ele nascia aqui de muitas fontes que ressumbravam das formações arenosas, e daqui ele ia arrastando os ossos.

<sup>31</sup> Em russo: Чрезвычайная государственная комиссия по установлению и расследованию злодеяний немецкофашистских захватчиков (НГК).

над ‘Черной книгой’”<sup>32</sup> (2015, p. 7). Em 1944, na revista Знамя [Znamya/ Bandeira], foram publicadas algumas passagens do livro sob o título “Народоубийцы” [Assassinos do povo]. (Ehrenburg, & Grossman, 2015, pp. 7-11).

Em 1944-1945, Ehrenburg e Grossman reuniram alguns materiais em dois volumes, em iídiche, que entregaram ao ЕАК. O manuscrito foi posteriormente entregue ao representante da acusação soviético para serem utilizados nos Julgamentos de Nuremberga.

Entretanto, a 13 de outubro de 1945, no jornal Литературная газета [Literaturnaya Gazeta/ Jornal Literário], anunciava-se que o primeiro volume do livro tinha sido entregue à editora Дер Эмес [Der Emes] para publicação. Este processo arrastou-se ao longo de um ano até que a sua publicação foi suspensa, alegadamente por o livro só referir as vítimas entre os judeus, não mencionando as atrocidades praticadas contra ucranianos, russos, bielorrussos e outros grupos nacionais, como consta do memorando enviado a A.A. Zhdanov pelo chefe da Agitprop do Comité Central, G. Aleksandrov, em 3 de fevereiro de 1947. Em 1948, a ЕАК será fechada e, em janeiro de 1949, os média soviéticos lançam uma campanha de propaganda contra os "cosmopolitas", visando claramente os judeus da URSS (Grossman & Ehrenburg, 2015, pp. 9-16).

### **1.3.1 Os memoriais erigidos**

Em 1936, Walter Benjamin escrevia no epílogo à sua obra *Illuminations* que “all efforts to render politics aesthetic culminate in one thing: war” (2007, p. 241). Considerando a estetização da política uma característica do fascismo que atingira o seu apogeu com Hitler, muitos artistas, desde escritores a escultores, pintores a poetas, colocaram em questão o prazer estético resultante da beleza da arte do Holocausto. Mais, muitos sobreviventes, artistas e académicos, debatem-se com a questão de saber como representar o Holocausto. Como afirma Brett Kaplan, no seu livro *Unwanted Beauty*, alguns deles “have argued that the *Shoah*<sup>33</sup> is so traumatic that it should render words speechless and images blank” (2007, p. 2), o que levou mesmo alguns a demonizarem a beleza presente na literatura, arte e memoriais do Holocausto “as if crafting beautiful words or images about the Holocaust constituted a betrayal of its victims or a naïve forgetting of its perpetrators” (*Ibid.*). Theodor Adorno termina o seu ensaio “Cultural

---

<sup>32</sup> TN: Estou a trabalhar no “Livro Negro”.

<sup>33</sup> No hebreu, esta palavra é sinónima de Holocausto.

Criticism and Society” com a afirmação que “To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today” (1997, p. 34).

Aborda-se aqui a questão dos memoriais erigidos às vítimas de Babi Yar, já que o efeito estético sobre quem os visita desperta a sensibilidade e a memória de um passado que não se pode repetir. O nosso objetivo é concluir sobre a necessidade de perpetuar essa memória através da construção de memoriais, que devem ser vistos não só como representações do Holocausto, mas também como uma forma de tradução da memória histórica (Griban *et al.*, 2019, p. 1165).

Após a guerra, a ravina manteve-se num estado deteriorado e negligenciado durante vários anos. Em março de 1945, foi decidido pelo governo soviético ucraniano construir um monumento em Babi Yar, sem, contudo, mencionar a identidade das vítimas do massacre. No projeto proposto, o monumento apresentaria a forma de uma pirâmide de granito preto com duas entradas. Este projeto foi rejeitado pelo Ministério da Cultura, que o classificou de medíocre. Na base desta posição do ministério poderá, contudo, estar o antissemitismo de funcionários de órgãos do poder, que clamavam não gostar do design dos projetos que iam sendo propostos, acabando a construção do monumento por ser adiada por mais de 30 anos.

Nos finais dos anos 60, devido à pressão do público, foi novamente decidido erigir um monumento em homenagem a Babi Yar, o mesmo tinha como objetivo demonstrar a bravura do exército soviético na derrota do exército nazi. Para desenhar o monumento, foi escolhido um renomado escultor ucraniano Mikhail Lysenko. O projeto inicial representava uma família judaica na parte frontal do monumento. Infelizmente, sem o conhecimento do escultor, o projeto foi modificado, passando a ser representado por um marinheiro, um soldado e um *partisan*. No entanto, o escultor conseguiu preservar a figura da família judaica, apesar de esta apenas aparecer na parte traseira do monumento (*vide Anexo III*). Uma vez que houve muitas interferências políticas, o monumento demorou sete anos a ser erigido, ficando concluído apenas a 2 de julho de 1976.

Em 24 de agosto de 1991, foi declarada a independência da Ucrânia, o que permitiu uma abordagem aberta de questões como o antissemitismo. No 50º aniversário de Babi Yar, em 1991, as autoridades admitiram pela primeira vez que a maioria das vítimas do Holocausto era judia.

Ainda no âmbito do 50º aniversário de Babi Yar, foi erigido o primeiro monumento dedicado ao massacre de judeus de Babi Yar, do arquiteto Yury Paskevich, com o nome de *Menorah*<sup>34</sup> (vide [Anexo IV](#)).

É de referir que, ao longo dos anos, no local, foram erigidos inúmeros monumentos não só dedicados às vítimas de origem judia, mas também a outras vítimas que sofreram às mãos dos nazis, nomeadamente, foi construído um monumento para relembrar todas as crianças que lá foram executadas, outro monumento foi erigido para honrar os cidadãos e os soldados soviéticos fuzilados pelas tropas nazis, assim como foi erigido um monumento dedicado às vítimas de etnia cigana.

Em 2003, intelectuais ucranianos e judeus criaram a Comissão Pública para a Comemoração das vítimas de Babi Yar. Em 2007, foi fundado um parque histórico-memorial na ravina (vide Anexo I) e, em 2008, a responsabilidade do parque foi transferida para o Instituto Nacional Memorial da Ucrânia (Berkhoff, 2018 pp. 233-237).

A concluir, pode dizer-se que as representações do Holocausto são, como afirma Kaplan “an ethical, pedagogical, aesthetic, and political project of working through the past in order to incorporate that past into our understanding of the present and the future” (2007, p. 163).

---

<sup>34</sup> *Menorah*, é um termo hebraico que, em português, se traduz por lâmpada ou candeeiro. O seu significado deriva da palavra “flamejar”. A *menorah* é formada por sete hastes, sendo que, na literatura judaica, o número sete representa a perfeição e a completude. Além disso, os judeus eruditos consideravam que as hastes apontavam para a obra de Deus na criação do Mundo, pelo que, desde a antiguidade até aos nossos dias, ela tem sido um símbolo que representa o povo judeu, o Judaísmo e o Estado de Israel. Acredita-se que simboliza os arbustos em chamas que Moisés viu no Monte Sinai. Disponível em <https://estiloadoracao.com/menorah-candelabro-significado/>

**CAPÍTULO II – ANÁLISE E TRADUÇÃO INTERLINGUÍSTICA DO  
POEMA BABI YAR, DE YEVGENY YEVTUSHENKO**

---

## 2 Yevgeny Yevtushenko e o poema *Babi Yar*

### 2.1 Esboço biográfico de Yevtushenko e a sua ideologia política

*A autobiografia do poeta é a sua poesia.  
Tudo o resto nunca pode ser mais que simples nota à margem da sua vida (...).*  
Yevtushenko, s/d, p. 9

De acordo com o website *Еврейский культурный центр*<sup>35</sup>, “Биография Евгения Евтушенко – это история человека, который был талантлив во всем: в прозе и поэзии, режиссуре и написании сценариев”<sup>36</sup>. Yevtushenko foi um famoso poeta russo que revolucionou a literatura na sua época. No entanto, as suas obras não se cingem somente à poesia, pois também se dedicava à prosa, à realização de filmes, era guionista, jornalista de opinião, orador e, finalmente, ator. O poeta é considerado o porta-voz da geração mais jovem dos poetas russos no pós-estalinismo. Ele acreditava e lutava por uma maior liberdade artística, assim como por uma literatura baseada em padrões estéticos em detrimento de padrões políticos, pois as crenças e ideologias políticas foram altamente prejudiciais para os artistas nos anos cinquenta e sessenta, dado o controlo que mantinham sobre os demais. Na sua *Autobiografia prematura*, Yevtushenko refere:

Durante muito tempo os poetas soviéticos abstiveram-se de escrever acerca das suas próprias ideias, dos seus conflitos e complexidades e, portanto, nada escreveram que refletisse as perplexidades e conflitos que preocupavam os seus semelhantes (s/d, p. 10).

Yevgeny Aleksandrovich Yevtushenko nasceu a 18 de julho de 1932, na Sibéria, em Zima, um pequeno entroncamento próximo do lago Baikal, numa família de geólogos. O seu pai, Aleksander Gangus (1910-1976), para além de geólogo, era também poeta amador. A sua mãe, Zinaida Yevtushenko (1910-2002), era geóloga, atriz do teatro Stanislavsky de Moscovo e trabalhadora da Cultura emérita da URSS<sup>37</sup>. Quando Yevgeny completou um ano de idade, a família mudou-se para Moscovo, ficando a viver em casa do seu avô paterno, um prestigiado matemático e professor que, mais tarde, foi preso sob a acusação de espionagem. A sua paixão pela literatura e pela cultura começou a crescer desde muito cedo, graças ao ambiente artístico que imperava no seio da sua família. Aos

---

<sup>35</sup> Centro cultural judeu, disponível em <https://bit.ly/3sOjJq8>.

<sup>36</sup> TN: A biografia de Yevgeny Yevtushenko é a história de um homem que tinha talento em tudo: em prosa e poesia, na escrita de roteiros para filmes e na direção artística.

<sup>37</sup> Título de honra atribuído durante o período da União Soviética para condecorar as pessoas ou as instituições envolvidas na cultura, arte, educação, rádio, televisão, entre outros. Um dos requisitos era trabalhar na área durante quinze ou mais anos.

seis anos, o poeta já lia obras literárias de autores como Dumas, Flaubert, Cervantes e Boccaccio. Ao mesmo tempo, o seu pai ensinava-lhe factos sobre a história mundial. Yevtushenko recorda-se:

Отец часами мог рассказывать мне, еще несмышленому ребенку, и о падении Вавилона, и об испанской инквизиции, и о войне Алой и Белой роз, и о Вильгельме Оранском (...). Благодаря отцу я уже в шесть лет научился читать и писать, залпом читал без разбора Дюма, Флобера, Боккаччо, Сервантеса и Уэллса<sup>38</sup>.

Já a sua mãe inculcia-lhe o amor pelo teatro e música, assim como pela terra e trabalho manual. No seu livro, o poeta faz uma homenagem aos seus pais:

Estou grato a meu pai por me ter inculcido, desde criança, um sério amor pelos livros; e estou grato a minha mãe por me ter ensinado a amar a terra e a encontrar deleite no trabalho das minhas mãos. Acredito firmemente que permanecerei, até ao fim dos meus dias, metade intelectual e metade camponês. (s/d, p. 20)

Yevtushenko acreditava que o facto de ser apenas metade intelectual o limitava quanto ao seu desempenho como poeta, no entanto, de acordo com as palavras do poeta, a sua outra metade, mais ligada ao campo, impedia-o de cair num dos vícios dos intelectuais, o chamado “snobismo” (*Ibid.* s/d, p. 20).

Quando começou a guerra, no início dos anos 40, foi obrigado a regressar com a sua avó à estação de Zima, onde viveu em casa de familiares até 1944. Os anos que lá viveu foram muito difíceis, pois, dada a sua descendência em parte alemã pelo lado paterno, tanto os seus colegas, como os professores o apelidavam de *fritz*<sup>39</sup> (Alekseev A., s/d).

Em 1944, Yevtushenko regressa a Moscovo e vai viver com a sua mãe e com a sua irmã, Elena, pela primeira vez depois da sua evacuação em 1940. No início da década, os seus pais já se tinham divorciado e, de acordo com Yevtushenko, o seu pai mudou-se para o Cazaquistão com a sua segunda esposa, sendo a sua participação na vida do filho bastante reduzida. A mãe do poeta abandonou o seu trabalho como geóloga e dedicou-se ao canto, dando recitais para as tropas. Estando ambos os pais praticamente ausentes da sua vida, a educação de Yevtushenko foi deixada ao cuidado das ruas (Yevtushenko, s/d, p. 32). Após

---

<sup>38</sup> TN: Era eu ainda uma criança ingénua e o meu pai podia passar horas a falar-me sobre a queda da Babilónia, sobre a Inquisição Espanhola, sobre a Guerra das Rosas e sobre Guilherme I, Príncipe de Orange (...). Graças ao meu pai, aos seis anos aprendi a ler e a escrever, lendo de uma assentada e indiscriminadamente Dumas, Flaubert, Boccaccio, Cervantes e Wells. Disponível em <https://bit.ly/3wRO0G9>

<sup>39</sup> Alcinha dada aos soldados alemães durante a primeira guerra mundial.

o regresso a Moscovo, a mãe de Yevtushenko alterou a sua data de nascimento para 1933, pois não queria que o filho fosse obrigado a ter um salvo-conduto para transitar na cidade, exigido aos maiores de 12 anos. Durante o processo de alteração do ano de nascimento, ela também alterou o sobrenome do poeta de Gangnus, sobrenome do pai, para Yevtushenko, sobrenome materno, de origem ucraniana. Foi quando regressou a Moscovo, que assistiu pela primeira vez ao desfile de prisioneiros de guerra alemães.

Em Moscovo, estudou em duas escolas diferentes, No. 254 e No. 607, assim como fez parte de um *atelier* poético da casa dos Pioneiros, onde foi considerado um jovem erudito, pois desde cedo começou a escrever poesia. Embora Yevtushenko se tenha destacado através da sua poesia, na escola, as suas notas não eram muito promissoras. No ano de 1948, quando frequentava a escola No. 607, foi acusado injustamente de roubar os livros de ponto do gabinete do diretor. Em resultado disso, Yevtushenko foi expulso, sendo a verdade apenas descoberta sete anos mais tarde. No mesmo ano, o seu pai estava a dirigir uma expedição geológica no Cazaquistão, na qual o poeta decidiu tomar parte com o intuito de se tornar mais independente. Na altura ele tinha apenas quinze anos e o seu pai disse-lhe para não contar a ninguém que era seu filho, pois iria ser poupado de trabalhos mais pesados sendo, dessa forma, admitido para serviços de expedição como trabalhador comum. Por conta dessa experiência, o poeta aprendeu a viver com os poucos recursos que a terra lhe proporcionava (*Ibid.*, pp. 59-61).

O poeta sempre teve algumas divergências com a sua mãe devido ao seu amor pela poesia e à sua busca e curiosidade pela vida, que o colocavam em situações adversas, sendo sempre a mãe a auxiliá-lo. No seu livro *Autobiografia Prematura*, Yevtushenko descreve algumas dessas situações, como, por exemplo, quando se envolveu com ladrões profissionais e com um grupo de indivíduos que negociavam a venda de livros no mercado negro. A sua mãe não apoiava a sua vocação para a poesia, não pelo facto de considerar que Yevtushenko não tinha talento, mas sim porque estava convencida de que “um poeta era sempre um indivíduo atormentado, inquieto, inseguro e infeliz” (*Ibid.*, p. 45). Esta sua posição levou-a a rasgar todos os cadernos de apontamentos do poeta e a tentar persuadi-lo a dedicar-se a uma profissão mais séria.

Após muitas tentativas falhadas de ver os seus poemas publicados, em 1949, o poeta leva finalmente os seus poemas aos editores do jornal *Советский спорт*<sup>40</sup> [Sovietskiy Sport],

---

<sup>40</sup> TN: Desporto soviético.

que publicam o poema *Два спорта*<sup>41</sup> [Dva sporta], no qual compara os gostos dos desportistas soviéticos e americanos. Este poema é publicado pelo redator Nikolay Tarasov, que desempenhou um papel importantíssimo na sua formação como poeta, juntamente com o seu amigo e escritor Vladimir Barlas. A partir daí, os seus poemas começam a ser publicados com frequência. Ele escrevia poemas sobre diferentes tipos de desporto e, também, alguns poemas dedicados a dias festivos, sendo este género de conteúdo bastante popular naquela época. Na altura, tais temas eram muito entusiasmantes para o poeta e, tudo o que escrevia, fazia-o com grande gosto (*Ibid.*, pp. 77-95).

Em 1952, sai a sua primeira coletânea de poemas *Разведчики грядущего*<sup>42</sup> [Razvedchiki gryaducheho], que foi muito bem recebida por toda a imprensa. No entanto, ao visitar uma livraria, o poeta deparou-se com um jovem que, na altura, procurava poesia para ajudar uma amiga sua que tinha perdido a confiança na vida. Após ler alguns versos dos poemas de Yevtushenko, o jovem explicou ao empregado da livraria que não era nada daquilo que procurava e que nada daquilo era poesia, não passando de “um rufar de tambores”. Yevtushenko recorda-se,

Voltei pensativamente para casa, sentei-me a reler o meu livro e, subitamente, percebi com grande clareza porque é que um livro daqueles não tinha nada a dizer a ninguém. As minhas belas rimas, as minhas imagens coloridas, não passavam de arabescos a decorar um grande vácuo. Na minha busca da forma, aquilo que deviam ser meios tinham-se transformado em fins em si. Estava a escrever quase bem de mais. Tinha tanto receio de aborrecer o leitor que acabava por aborrecê-lo ainda mais. (*Ibid.*, pp. 99-100)

o que o fez perceber que queria escrever poesia com significado mais profundo. No mesmo ano, torna-se o membro mais jovem da União de Escritores da URSS e entra, sem ter realizado provas de ingresso ou apresentado um diploma da escola secundária, no Instituto Literário Maksim Gorky, de onde é expulso em 1957, com uma ação disciplinar, por ser a favor do romance *Не хлебом единым*<sup>43</sup> [Ne khlebom yedinim], do autor Vladimir Dudintsev. No entanto, a justificação apresentada para a sua expulsão foi a presença irregular do poeta nas conferências. Em 1958, Yevtushenko recusou juntar-se à campanha oficial contra Boris Pasternak, autor do romance *Doutor Jivago* e vencedor do

---

<sup>41</sup> TN: Dois desportos.

<sup>42</sup> TN: Os prospetores do futuro.

<sup>43</sup> TN: “Não só de pão [vive o homem]”. No livro, Vladimir Dudintsev faz uma crítica ao sistema burocrático da União Soviética.

prémio Nobel de Literatura em 1958 (Anderson, 2017). O poeta teve igualmente algumas desavenças com alguns membros do Sindicato pois, tal como afirma:

Eu sabia que a grande maioria dos membros da Sociedade de Escritores eram gente séria, honesta e dedicada; mas era-me impossível não reparar que muitos dos que ali exerciam funções de autoridade não eram nem escritores talentosos, nem homens honestos. (Yevtushenko, s/d, p. 116)

A esta realidade não era alheio o antissemitismo, presente na ideologia de alguns membros da União, sentimento que Yevtushenko repudiava: “Na Rússia, tal sentimento foi artificialmente encorajado durante a ditadura czarista; o mesmo processo foi utilizado em vários momentos da longa ditadura estalinista” (*Ibid.*).

No seu livro, Yevtushenko refere: “Como russo, como socialista, envergonho-me da existência de Estaline, mas não só dele” (*Ibid.*, p. 56). Após o velório de Estaline, onde milhares de pessoas acabaram por falecer por conta da grande multidão que se juntou para homenageá-lo, Yevtushenko repensou nos problemas que a sociedade enfrentava, assim como na sua poesia: “Esse dia foi um ponto de viragem na minha vida e, conseqüentemente, na minha poesia. (...) foi nesta altura que comecei a pensar com mais cuidado nos problemas da poesia — tanto a minha como a poesia russa em geral (...)” (*Ibid.*, pp. 130-1). Foi nessa altura que, com o auxílio dos grandes poetas russos do passado, Yevtushenko percebeu que “a poesia cívica se pode tornar dum lirismo ainda mais íntimo que qualquer outra, desde que seja escrita com inteira e devotada generosidade” (*Ibid.*). De facto, poetas russos como Pushkin, Lermontov e Nekrasov inspiraram Yevtushenko através dos seus versos a favor dos cidadãos e da responsabilidade cívica, daí Yevtushenko afirmar que:

Para um russo a própria palavra «poeta» tem uma ressonância emocional muito semelhante à da palavra «lutador», porque os poetas russos foram sempre lutadores pelo futuro do seu país e pela consumação de um elevado ideal de justiça. (*Ibid.*, p.133)

Durante a segunda metade dos anos cinquenta e no início dos anos sessenta, surgiu uma grande onda de jovens poetas. Nessa época, Yevtushenko embarca na sua luta contra a opressão política e faz leituras dos seus poemas em praças públicas, estádios desportivos e auditórios, onde os seus poemas são uma novidade, pois retratam temas atuais e são muito aclamados pelos jovens russos, que os recebem com sentimentos confusos de

esperança, medo, raiva e antecipação eufórica (Anderson, 2017). Tal como Yevtushenko refere no seu livro:

A única coisa que me interessava era não desiludir todos aqueles olhos jovens que se viravam para mim e que esperavam que lhes dissesse coisas que para eles eram importantes. Vi que eles queriam ouvir a minha poesia e que, ao falar-lhes daquilo que me parecia inegavelmente errado na nossa sociedade, estava a contribuir para fortalecer, e não para destruir, a sua fé no nosso sistema de vida. (s/d, p. 144)

Os novos poetas reúnem um grande número de espectadores durante as leituras que chegam a encher salas inteiras de espetáculos. Na altura, a imprensa, a televisão e a rádio não estavam a conseguir acompanhar a rápida transformação pela qual a sociedade estava a passar, logo, a nação pedia aos escritores a revelação da verdade. De acordo com Anthony Wilson-Smith, Yevtushenko era “a literary superstar in Russia since his teens, he attracts stadium crowds of up to 30,000 for his poetry readings” (2014). Este género de apresentação em palco passou a ser denominado de *Хрущёвская оттепель*<sup>44</sup> [Hruchevskaya otepel], pois as primeiras apresentações ocorreram durante o período de mudanças no regime político, após a morte de Estaline, em 1953.

Yevtushenko lança várias coletâneas de poemas durante este período que se tornam um grande sucesso entre os leitores; em 1955, *Третий снег* [Tretiy sneh]; 1956, *Шоссе энтузиастов* [Shosse entusiastov]; 1957, *Обещание* [Obeshanie]; 1959, *Стихи разных лет* [Stihi raznih let]; 1960, *Яблоко* [Yabloko]; 1962, *Нежность* [Nejnosti] e 1962, *Взмах руки* [Vzmah ruki]<sup>45</sup>. As suas obras são reconhecidas e distinguem-se pela diversidade de géneros. Ainda neste período, ele dedica-se à tradução de poemas de autores da Grécia e do Azerbaijão.

Em 1957, o seu longo poema *Станция зима* [Stantsiya Zima], *A Estação de Zima*, onde o poeta descreve a vida na sua cidade natal, na Sibéria, é altamente criticado por um bolchevista nas páginas do jornal *Komsomolskaya Pravda*, que o acusa de pregar o ceticismo (s/d, p. 151). No entanto, o poeta recebe milhares de cartas de todas as partes do país que demonstram precisamente o contrário, i.e., a compreensão do sentido do poema. O poema foi escrito após o retorno do poeta à cidade de Zima, em 1953, e, de

---

<sup>44</sup> TN: Degelo de Kruschev. Período entre 1956 e 1964, quando a repressão política e a censura enfraqueceram, devido às políticas de desestalinização implementadas pelo novo líder soviético Nikita Khrushchev.

<sup>45</sup> TN: 1955, *A terceira neve*; 1956, *A Estrada dos entusiastas*; 1957, *Promessa*; 1959, *Poemas de vários anos*; 1960, *A Maçã*; 1962, *Ternura* e 1962, *Aceno de mão*.

acordo com Yevtushenko, “A minha preocupação era tentar penetrar até à essência íntima dos graves acontecimentos que me cercavam” (s/d, p. 137).

De acordo com Raymond H. Anderson, Yevtushenko estabeleceu o seu nome na literatura russa do século XX tanto pelo seu trabalho poético, como pela sua luta pela liberdade e fim da repressão (2017). Ele era o mais conhecido do grupo dos poetas rebeldes, do qual faziam parte Andrey Voznesensky, Robert Rozhdestvensky e Bella Akhmadulina, a primeira esposa de Yevtushenko, entre outros autores renomados, que trouxeram a esperança de um futuro melhor para a geração mais jovem, através da sua luta contra o totalitarismo. Yevtushenko, no entanto, levava a sua luta trabalhando dentro do sistema, sempre com cautela para não ser declarado um dissidente literário, como muitos dos seus colegas o foram. Enquanto os seus colegas estavam sujeitos a exílio ou aos campos de trabalho, Yevtushenko recebeu reconhecimento e prémios de estado, obteve o privilégio de ter os seus livros publicados regularmente, assim como recebeu autorização para viajar para fora da União Soviética. Devido a esta situação, alguns críticos duvidavam da sua sinceridade relativamente à sua luta contra o regime e alguns inimigos seus sugeriam que Yevtushenko apenas se fazia passar por opositor, mas trabalhava em segredo para o regime comunista (*Ibid.*, 2017).

Nas suas viagens ao estrangeiro, o poeta conhece pessoalmente muitos artistas ocidentais, como Picasso, Max Ernst, Chagall, Henry Moore, Sidney Nolan, Braque. Na sua autobiografia, Yevtushenko refere que, possivelmente, existem diversos assuntos em que a sua opinião diverge das opiniões dos autores supramencionados, no entanto, de acordo com as suas palavras, “nunca me seria possível desrespeitar estes artistas, que tanto merecem a veneração de todos nós e que tanto têm trabalhado, por vezes com enorme sacrifício, para enriquecer a nossa vida” (s/d., p. 165).

Ainda no seu livro, Yevtushenko afirma que o grande marco da sua vida, na esperança de um futuro melhor, foi o Festival da Juventude em Moscovo, onde se juntaram milhares de jovens de vários países do mundo. É através das palavras de Paul Éluard “do horizonte do indivíduo para o horizonte da humanidade” que o poeta percebe que deve não só lutar pela liberdade do seu país, como também deve lutar e expandir a sua ideologia para o resto do mundo. Como afirma Yevtushenko:

Este ideal tornou-se a força inspiradora de toda a minha poesia. (...) Sempre que chegava a um novo país, aquilo que imediatamente procurava não era nem os belos cenários, nem

as relíquias da história, mas gente que parecesse preparada, com toda a sua alma, de todo o coração, para lutar contra a mentira, contra as ações arbitrárias, contra a exploração do homem pelo homem, onde quer que estes males se encontrassem. (*Ibid.*, p. 175)

No ano de 1960, Yevtushenko começa a publicar as suas obras em jornais de oposição ao regime, tais como *Новый мир* [Noviy mir], *Знамя* [Znamya] и *Юность* [Yunosti]<sup>46</sup>, dos quais também fazia parte como editor. Foi numa das suas viagens, em 1961, que, após visitar Kiev, escreveu o poema *Babi Yar*. O poeta recorda: “Há muito que eu desejava escrever um poema acerca do antissemitismo, mas só me apercebi da forma poética que lhe devia dar depois de ter pessoalmente visitado Kiev e visto com os meus próprios olhos Babi Yar” (*Ibid.*, p. 177). O poema foi publicado no jornal *Литературная газета* [Literaturnaya gazeta], *Gazeta Literária* e, no primeiro dia, todos os exemplares foram vendidos, sendo o poema, posteriormente, traduzido para mais de 70 línguas (Krasavchenko, 2018, p. 226). Como refere o poeta, após a publicação do poema recebeu inúmeros telegramas com mensagens de felicitação (Yevtushenko, s/d., p.184). Passado um ano, Dmitry Shostakovitch compõe a Sinfonia No. 13, uma tradução intersemiótica de vários poemas de Yevtushenko, que se inicia exatamente com *Babi Yar*. Apesar de ambas as obras, tanto o poema, como a sua tradução intersemiótica por Shostakovitch terem sido alvo de inúmeras críticas, o seu reconhecimento foi mundial, pois abordavam uma questão considerada tabu naquela época. No ano de 1963, Yevtushenko é nomeado para o Prémio Nobel de Literatura, que, no entanto, é atribuído ao poeta grego Giorgios Seferis.

Ainda no início dos anos 60, Yevtushenko visita Cuba, onde conhece os líderes revolucionários Fidel Castro e Che Guevara e poetas cubanos com os quais começa a trabalhar, sendo o primeiro a traduzir os seus poemas para a língua russa. Em 1964, juntamente com o realizador cubano Enrique Pineda Barnet o poeta escreve o guião para o filme *Я — Куба*<sup>47</sup> [Ya – Kuba], de Mikhail Kalatozov.

Em 1962, publica no jornal *Правда* [Pravda] o seu poema *Наследники Сталина*<sup>48</sup> [Nasledniki Stalina], que retrata a forma como a repressão do regime soviético afetou o país. No Ocidente, ele ficou ainda mais conhecido após ter sido capa da revista americana *Time* (vide [Anexo V](#)), em abril do mesmo ano. A primeira coletânea de poemas foi

---

<sup>46</sup> TN: Mundo Novo, Bandeira e Juventude.

<sup>47</sup> TN: Eu sou Cuba.

<sup>48</sup> TN: Os Herdeiros de Estaline.

traduzida para inglês pelo professor universitário e crítico literário Robin Milner-Gulland e pelo poeta inglês Peter Levi, tornando-se um bestseller daquela época (Krasavchenko, 2018, p. 226).

As viagens de Yevtushenko e as leituras dos poemas para o público, tanto nos Estados Unidos como na Europa, ajudam ao desenvolvimento de laços culturais com o Ocidente. Contudo, devido à publicação da sua autobiografia em 1963, em Paris, com o título *Autobiographie premature* foi dada ordem ao poeta para voltar à URSS, sendo-lhe retirados todos os seus privilégios. No entanto, após a publicação de mais uma coletânea de poemas *Братская ГЭС*<sup>49</sup> [Bratskaya GES], em 1965, que tem por tema a liberdade e os objetivos de um indivíduo nascido na União Soviética, todos os seus privilégios são restaurados. É neste poema que o poeta utiliza a expressão “Поэт в России – больше, чем поэт!”<sup>50</sup>, que se torna o seu cartão de visita.

Em 1968, o poeta escreve o seu poema *Танки идут по Праге*<sup>51</sup> [Tanki idut po Prahe] como crítica à invasão russa da Checoslováquia. Em resposta, doze dos seus colegas escrevem uma carta a Leonid Brejnev, pedindo que seja retirada a cidadania russa a Yevtushenko. No mesmo ano, Yevtushenko parte em viagem pela América do Sul, visitando, no regresso, o Vietname e o Lago Baikal (Alekseev, s/d.).

Nos anos 70, o poeta viaja pelos países da Europa e pelos Estados Unidos, onde apresenta os seus poemas ao público, sendo ora ovacionado por aqueles que o consideram um oponente ao regime soviético, ora criticado por aqueles que eram de opinião não passarem os seus poemas de falsa propaganda contra o regime (Conquest, 1973). De acordo com o poeta, os seus poemas sempre provocavam reações diferentes nos leitores: “de um lado, os críticos empilhavam insultos sobre a minha pobre cabeça, do outro, as multidões, particularmente a juventude, aplaudiam-me freneticamente”. (Yevtuchenko, s/d, p. 170).

Em 1974, o poeta conhece a irlandesa Jan Butler, tradutora de literatura russa, com quem vem a casar. Entretanto, o autor aventura-se noutros géneros literários. Em 1982, escreve o seu primeiro romance *Ягодные места*<sup>52</sup> [Yagodnie mesta], que é publicado dois anos mais tarde, em 1984. Este livro teve uma boa receção por parte dos críticos e, uma década

---

<sup>49</sup> TN: A hidroelétrica de Bratsk.

<sup>50</sup> TN: O poeta na Rússia é mais do que um poeta!

<sup>51</sup> TN: Há tanques a atravessar Praga.

<sup>52</sup> TN: Lugares de frutos silvestres.

depois, sai o seu segundo romance, *He умерай прежде смерти*<sup>53</sup> [Ne umeray prejde smerti], em que o autor nos fala da redenção do povo russo que, perdido o medo, se reuniu na luta contra o comunismo em defesa da democracia (Klevantseva, s/d.)

Yevtushenko participa também na vida pública, assumindo diferentes cargos ao longo dos anos, desde Secretário do Conselho do Sindicato de Escritores da URSS a copresidente da Associação de Escritores “Abril” de Apoio à Perestroika, vice-presidente do PEN Clube da Rússia, entre muitos outros. Desde muito cedo que o poeta luta para que seja mantido o equilíbrio ecológico na zona do Lago Baikal, pela defesa dos direitos das mulheres, assim como participa em organizações para a construção de memoriais às vítimas do estalinismo.

Em 1991, Yevtushenko assina contrato com a Universidade de Tulsa nos Estados Unidos, onde passa a residir permanentemente. Milner-Gulland acredita que a sua mudança permanente para a América se explica pelo facto de, na Rússia, o público-leitor ter começado a perder interesse pelos poemas do autor após a queda do regime soviético. Em 1991, sai, em Londres, o livro *Фатальные полумеры*<sup>54</sup> [Fatalnie polumeri],

Em 2007, estreia a ópera rock *Идут белые снежи*<sup>55</sup> [Idut belie snehi] do compositor Gleb May, uma tradução intersemiótica de poemas de Yevtushenko. Em 2014, o poeta dedica ao povo ucraniano o seu poema *Государство, будь человеком!*<sup>56</sup> [Gosudartstvo, budi chelovekom], escrito no decorrer dos protestos da revolução ucraniana, também designada revolução da dignidade, contra o governo da altura.

Em 2017, Yevgeny Yevtushenko morre, aos 84 anos, em Tulsa, vítima de cancro.

Podemos ver que a vida do poeta foi bastante atribulada, Yevtushenko foi um grande revolucionário e opositor ao regime soviético no seu tempo. As suas obras e a sua ideologia inspiraram muitos autores daquela época, tanto na URSS, como no mundo anglófono, onde ele era bastante reconhecido. A sua luta contra o antissemitismo trouxe um dos trabalhos mais importantes da sua vida, o poema “Babi Yar”, inspirado no massacre vivido pelo povo judeu em Kiev. Muitos colegas de Yevtushenko sentiram sempre algum ressentimento pelo sucesso alcançado pelo poeta. No entanto, de acordo com R. Anderson (2017) “his foes as well as his friends agreed that a select few of his

---

<sup>53</sup> TN: Não morras antes da tua morte.

<sup>54</sup> TN: Meias-medidas fatais.

<sup>55</sup> TN: Cai neve branca.

<sup>56</sup> TN: Estado, sê gente!

poems have entered the annals of Russian literature as masterpieces of insight and conscience”.

## 2.2 A poesia de Yevtushenko e o poema Babi Yar

De acordo com Serge Schmemmann, Yevtushenko não acreditava numa poesia geometricamente estruturada. No seu artigo, *Yevgeny Yevtushenko, Who Saw Life and Poetry as a Bowl of Borscht*, ele relembra as palavras do poeta em relação à poesia: “I write poetry, prose, and everything I do, I do on the principle of Russian borscht”, assim, o poeta afirma que:

In poetry and literature, I am among those people who believe that too much is indispensable. I, for example, do not like poems that resemble hay compressed into a geometrically perfect cube. I like it when the hay, unkempt, uncombed, with dry berries mixed in it, thrown together gaily and freely, bounces along atop some truck. (2017)

Ao longo das obras de Yevtushenko, podemos verificar que, de facto, muitos dos seus poemas não seguem um padrão considerado ‘ideal’. Por norma, a estrutura externa dos seus poemas não é fixa. Embora em muitos dos seus poemas a estrutura se baseie em estrofes em quadra (quatro versos) ou em sextilha (seis versos), a maioria da sua poesia é irregular, o que revela a sua atração pelo folclore russo, refletida nas seguintes palavras do autor:

(...) aperfeiço[ei] um novo sistema de rimas, que viria a ser chamado, mais tarde, «Yevtushenkiano» — atribuição que considero demasiado generosa, pois na verdade nada inventei, limitando-me a fazer uso de certos princípios básicos aprendidos no folclore do povo russo. Infelizmente, é-me impossível explicar aos leitores ocidentais em que consiste esse sistema, pois os princípios em que se funda seriam incompreensíveis numa tradução. (Yevtushenko, s/d, p. 47)

A inspiração poética de Yevtushenko veio através das anotações que fazia das canções populares, baladas e rifões que ouvia pelas aldeias, pois, inconscientemente, tinha receio que todos esses tesouros da linguagem popular caíssem, eventualmente, no esquecimento. O poeta refere a propósito:

Foi através dessas canções e velhos adágios, sempre tão cheios de metáforas e de coloridos aforismos, que primeiro descobri a multímoda beleza da língua russa. (...) A língua é como a neve, que na cidade se cobre com a fuligem das fábricas e que só nos campos se mantém virginalmente fresca. (s/d, p. 27)

Ainda no seu livro, o poeta descreve que desenvolveu o hábito de escrever os versos dos seus poemas à maneira folclórica, pois queria que a sua poesia tivesse um vínculo com a natureza da *taiga*<sup>57</sup> siberiana. O autor refere na sua autobiografia: “durante vários anos trabalhei afanosamente na busca de rimas. O sistema de rimas utilizado na poesia contemporânea parecia-me demasiado limitado” (s/d., p.46).

Yevtushenko tinha uma grande admiração pelas obras do poeta Vladimir Mayakovsky, que, na década 20, escrevera os seguintes versos:

*Provavelmente, uma dúzia  
de rimas originais  
Sobrevive,  
algures na Venezuela.*

(*apud* Yevtuchenko, s/d., p. 46)

No entanto, tais passagens não convenceram o poeta, que questionou a autenticidade das mesmas, pois anteriormente Mayakovsky tinha referido que um poeta não se devia impressionar demasiado pelas regras literárias estabelecidas. Yevtushenko optou igualmente por não seguir os poetas ocidentais que, pelas suas palavras, consideravam a rima como desnecessária. Assim, durante vários anos, o autor procurava com a ajuda de um dicionário russo, por ordem alfabética, uma rima original e eficaz para cada uma das palavras que ia encontrando (s/d., p. 46).

Yevtushenko utiliza a rima em praticamente todos os seus trabalhos. O poema Babi Yar, apesar de ter rima, não segue nenhum esquema rimático fixo. Como se pode depreender das palavras do autor na sua obra *Autobiografia prematura*, na poesia o mais importante seria a música: “não quis adotar a saída fácil de tantos poetas ocidentais, que consideram a rima como desnecessária e obsoleta e escrevem composições intermédias entre a poesia e a prosa, matando assim uma das qualidades mais preciosas da poesia — a sua música” (s/d, p. 46). Tentamos reproduzir de certo modo essa musicalidade na nossa tradução, nomeadamente pela repetição de certos sons vocálicos como [u] e [a].

Como já foi referido anteriormente, o poema “Babi Yar” surgiu após a visita de Yevtushenko a Kiev. Depois de ter visitado a ravina onde ocorreu o massacre, o poeta ficou bastante perturbado e sensibilizado pela inexistência de qualquer referência à tragédia que teve lugar em setembro de 1941. De acordo com o website da BBC<sup>58</sup> (2011),

---

<sup>57</sup> Floresta virgem siberiana.

<sup>58</sup> Disponível em <https://www.bbc.com/news/world-europe-15093224>

Yevtushenko visitou o local acompanhado pelo autor Anatoly Kuznetsov que, em pequeno, presenciou a tragédia com os seus próprios olhos. Em entrevista à BBC (2011), o poeta recorda-se: “I knew there was no monument at Babi Yar, but I was expecting to see some sign of respect”<sup>59</sup>. O cenário que o poeta presenciou na ravina era devastador, camiões descarregavam toneladas de lixo no local onde milhares de pessoas tinham sido fuziladas. Yevtushenko recorda: “Depois disso escrevi o poema num par de horas, durante a minha viagem de regresso a Moscovo” (s/d, p.177). Tal como conta à BBC (2011), o poema foi um ato de desespero e sentimento de culpa sentido por todas as pessoas lá executadas. Na mesma noite que o poema foi escrito, Yevtushenko deu uma conferência sobre Cuba no Instituto Politécnico de Moscovo, onde, pela primeira vez, proferiu publicamente o poema “Babi Yar”, deixando a sala em silêncio absoluto: “todo o vasto anfiteatro se pôs de pé; subitamente os aplausos romperam de toda a parte e mantiveram-se sem desfalecer durante cerca de dez minutos” (*Ibid.*, p. 178). Como afirma Yevtushenko: “I do not call Babi Yar a political poem. It is above politics - human suffering is more. You cannot compare that with politics”<sup>60</sup> (2011).

### **2.2.1 Proposta de tradução comentada para português**

De acordo com John Anthony Cuddon (2013), “poetry is a superior form of creation” (p. 683), que, embora seja mais frequentemente expressa em versos, pode ser também encontrada em prosa. Os três principais elementos da poesia são o som, o sentido e a forma como nós interpretamos os versos seguindo a nossa imaginação, o que nos faz experienciar os sentimentos do poeta. A poesia manifesta um sentimento e pensamentos profundos, tentando interpretar o verdadeiro significado da vida (*Ibid.*).

De acordo com Umberto Eco, “in the translation of poetry, one often aims at *rewriting*, as if accepting the challenge of the original text so as to recreate it in another form and another substance” (2001, p. 94), i.e., a essência da tradução poética não está na recriação de palavras, mas sim na interpretação crítica do tradutor do sentido e do espírito do poema. O autor afirma que a tradução poética permite a mesma reciprocidade entre a expressão e o conteúdo, no entanto, a dificuldade de trabalhar na substância da expressão torna a tradução poética mais difícil do que qualquer outro tipo de tradução, pois a poesia é um conjunto de construções a nível da expressão que determinam o conteúdo, e não o

---

<sup>59</sup> Disponível em <https://www.bbc.com/news/world-europe-15093224>.

<sup>60</sup> *Ibid.*

contrário, como acontece nos discursos com função referencial. Para Eco, uma das questões mais relevantes na tradução poética é a substância, tanto linguística, que diz respeito ao conteúdo em si, como extralinguística, i.e., a tradução métrica do poema. No seu livro *Dizer quase a mesma coisa sobre a tradução*, o autor reflete sobre tradução poética, declarando que:

O problema do quase obviamente toma-se central na tradução poética, até ao limite da recriação tão genial que do quase se passa a uma coisa absolutamente outra, outra coisa, que com o original tem apenas um débito, posso dizer, moral. (2005, p. 286)

Susan Bassnett, no seu livro *Translation Studies* (2005), aborda os problemas metodológicos da tradução poética a partir de uma posição não-empírica. Para o efeito, Bassnett discute a teoria de André Lefevere que, no seu livro sobre as metodologias aplicadas por diferentes tradutores do poema 64 de Catulo, desenvolve sete estratégias para a tradução poética (2005, p. 87):

1. Tradução fonémica, onde o som da LP é reproduzido na LC, recorrendo à paráfrase para reprodução do sentido. Embora adequado à tradução de onomatopeias, se aplicado a todo um poema, o resultado pode ser um poema tosco e sem sentido.
2. Tradução literal, onde é dada especial relevância à tradução palavra por palavra, acabando por distorcer o sentido e a sintaxe do TP.
3. Tradução métrica, em que o principal objetivo é reproduzir a métrica do TP, acabando por se concentrar num aspeto particular do TO em detrimento do texto enquanto um todo.
4. Poesia em prosa, onde se regista uma distorção do sentido, do valor comunicativo e da sintaxe do TP.
5. Tradução rimada, em que o tradutor "se sujeita a uma dupla servidão": o metro e a rima.
6. Tradução em verso branco, em que se acentuam as restrições impostas ao tradutor pela escolha da estrutura, embora apresente maior rigor e um grau mais elevado de literalidade.
7. Interpretação. O autor distingue aqui dois tipos de tradução, nomeadamente as versões, em que o conteúdo do TO é mantido, mas a forma é alterada, e as imitações em que o tradutor produz um poema da sua lavra que pouco tem a ver com o TO.

Ou seja, ao estabelecer a predominância de um ou outro critério sobre todos os outros, o tradutor apenas consegue focar-se em alguns aspectos da tradução, deixando de considerar a existência de outros problemas, o que acaba por provocar um desequilíbrio na tradução do poema (Bassnett, 2005, p. 88), concluindo que o recurso a diferentes métodos serve para realçar a ideia de que não há uma única maneira certa de traduzir um poema tal como não há uma única maneira certa de o escrever.

Relativamente à prática da tradução, baseamo-nos ainda nos conceitos de tradução literal, ou direta, e de tradução oblíqua, desenvolvidos por Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (2004), no seu artigo *A Methodology for Translation*. De acordo com estes autores, embora em alguns casos seja possível a tradução direta, ou seja, traduzir da LP para a LC elemento por elemento, noutros casos essa tradução não é exequível, podendo surgir lacunas, que poderão provocar falhas de sentido no TC. Tais lacunas terão de ser preenchidas por outros elementos que façam sentido e transmitam a mensagem do TO. No entanto, poderá haver casos onde, devido à própria estrutura do texto ou devido a diferenças metalinguísticas, alguns elementos estilísticos não podem ser transpostos para a LC, sem deturpar a ordem sintática ou o léxico. Para estes casos, os autores desenvolveram métodos mais complexos, que permitem ao tradutor controlar melhor a prática tradutiva e chegar a resultados mais desejáveis, estes são os chamados métodos de tradução oblíqua. Assim, os métodos de tradução direta incluem a) o empréstimo, b) o decalque ou transposição cultural e c) a tradução literal, i.e., a transferência direta da LP para a LC em termos gramaticais e idiomáticos.

Já quanto aos métodos de tradução oblíqua, os autores destacam a) a transposição, que implica a substituição de uma categoria lexical por outra sem alterar o significado; b) a modulação, que implica uma variação da forma da mensagem em função de uma mudança de ponto de vista; c) a equivalência, e d) a adaptação, que corresponde a uma equivalência situacional.

Na nossa tradução do poema Babi Yar (*vide* [Apêndice I](#)), o primeiro passo crucial foi a análise do poema como um todo e a descodificação de todas as mensagens que o poeta transmite na LP, como forma de apresentar na LC um resultado o mais fiel possível ao TO. Ao longo da tradução, mantivemos sempre a preocupação de não perder o sentido nem a força do poema na LP, ou seja, tentamos seguir a teoria de Umberto Eco ao preservar a substância, tanto linguística como extralinguística.

Ao iniciar a nossa tradução, primeiramente tivemos o cuidado de fazer uma análise comparativa do TO com a sua tradução para inglês por Benjamin Okopnik, de 1996 (*vide Anexo VI*), com o poema na LP. De imediato, verificamos que a métrica do poema em inglês estava totalmente alterada, i.e., o tradutor não seguiu a mesma estrutura do original, pois os seus versos são mais longos, assim como assistimos a uma reorganização das estrofes, passando a não corresponder à estrutura na língua russa, apresentando o poema um número inferior de versos. Outro elemento que foi perdido ao longo da tradução foi a rima que, embora não muito presente no poema original, a sua falta na tradução inglesa produz uma falha sensível em termos de fluência. No entanto, o tradutor reproduziu todas as mensagens presentes no TO para a LC, sem ter ficado perdido nenhum elemento relevante para o entendimento do sentido do poema pelo leitor.

Fazendo agora uma análise mais aprofundada da tradução inglesa, passamos a destacar alguns dos aspetos que consideramos mais relevantes. Na primeira estrofe, percebemos que o tradutor optou por uma tradução literal, sem acrescentar ou omitir nada tanto a nível do contexto original como a nível da estrutura, i.e., os versos estão traduzidos de acordo com a posição original. Já na segunda estrofe, o tradutor modificou a métrica do poema, dividindo-a por temas relatados pelo poeta, nos dois primeiros versos da estrofe “Мне кажется сейчас — / я иудей”, o tradutor não segue uma tradução literal, optando por uma transposição, juntando os dois versos num. É de referir também que o tradutor adicionou informação à tradução, sendo a mensagem original: “Parece-me agora / que sou judeu” (TN), o tradutor traduziu para “I see myself an ancient Israelite”. Nos versos seguintes, o tradutor também faz uma adição de conteúdo, nomeadamente a palavra “roads” e “tortured” que, em inglês, dão uma maior ênfase à mensagem original. No entanto, na nossa tradução, optamos por traduzir de forma mais literal, sem adições:

TO – Вот я бреду по древнему Египту. / А вот я, на кресте распятой, гибну.

TI<sup>61</sup> – I see myself an ancient Israelite. / I wander o'er the roads of ancient Egypt.

TN – Eis-me a errar pelo antigo Egito. / Eis-me na cruz, pregado, / Pereço.

Na terceira estrofe da versão do poema traduzido para inglês, o tradutor faz uma tradução literal:

TO – Мне кажется, что Дрейфус — / это я.

TI – It seems to me that Dreyfus is myself.

---

<sup>61</sup> TI – Tradução inglesa.

TN – Parece-me que Dreyfus – / sou eu.

Contudo, mais uma vez, a estrutura não é mantida na tradução inglesa e, tal como na nossa tradução, foi perdida a rima de “я” [eu] com a palavra “судья” [juiz]. Nos dois versos seguintes “Мещанство — / мой доносчик и судья”, optamos por uma transposição, sendo a tradução literal “Filisteu – meu denunciante e juiz”, na nossa versão traduzimos por “Filisteu é / quem me denuncia e julga”, onde adicionamos elementos como “é” e “quem” para dar uma maior fluência ao texto. Já na versão inglesa, o tradutor optou por procurar um equivalente para a palavra *доносчик* [denunciante], ficando a sua tradução “The Philistines betrayed me – and now judge”.

Seguidamente, optamos novamente por manter a métrica do TO, enquanto na versão inglesa o tradutor juntou todos os adjetivos em dois versos. Aqui nós tivemos também a preocupação de encontrar uma rima que proporcionasse uma maior fluência aos olhos do leitor:

TO - Я за решеткой. / Я попал в кольцо. / Затравленный, / оплеванный, / оболганный.

TI - I'm in a cage. Surrounded and trapped, / I'm persecuted, spat on, slandered, and

TN - Estou preso. / Cercado. / Encurralado, / sou cuspidado / e caluniado.

No TO, a tradução literal para “Я за решеткой” seria “Estou atrás das grades”, como podemos aqui verificar, tanto na versão inglesa como na nossa procedeu-se a uma modulação, resultante de uma mudança de ponto de vista. No que diz respeito à nossa tradução, o propósito é facilitar a leitura, pois a outra hipótese seria demasiado extensa. Já no tocante à expressão “Я попал в кольцо” foi feita uma adaptação em ambas as traduções, já que não existe uma tradução direta da mesma. Numa tradução palavra por palavra ler-se-ia “Fiquei dentro de um círculo”, embora, em russo a expressão signifique “estar cercado”.

Outro aspeto importante a referir é a tradução dos seguintes versos:

TO – Мне кажется — / я мальчик в Белостоке.

TI – I see myself a boy in Belostok

TN – Parece-me, / ser eu um menino do ghetto de Belostok

A tradução para inglês de “Мне кажется” (Parece-me) foi “I see myself”, não seguindo, assim, o tradutor uma tradução literal. No nosso caso, optamos por adicionar uma informação que, em nossa opinião, é relevante para entender o contexto da mensagem, adicionando na tradução o termo “ghetto” que permite ao leitor perceber rapidamente

qual a mensagem que o poeta quer transmitir. No verso seguinte optámos, ao contrário da tradução inglesa, por omitir a informação de que o sangue “corre pelo chão”, pois, sendo redundante, tornaria apenas o verso demasiado longo. Decidimos dividir o verso em dois e acrescentar a palavra “meu”, pois no original o poeta assume-se como sendo o menino de Belostok, logo, essa informação é importante para o leitor perceber a mensagem do verso:

TO – Кровь льется, растекаясь по полам

TI – Blood spills, and runs upon the floors

TN – O meu sangue derrama-se / pelo chão.

Outro aspeto importante a abordar é a tradução dos seguintes versos:

TO – Бесчинствуют вожди трактирной стойки / и пахнут водкой с луком пополам.

TI – The chiefs of bar and pub rage unimpeded. / And reek of vodka and of onion, half and half

TN – Os arruaceiros enfurecem-se ao balcão / e cheiram a vodka com cebola.

Na nossa tradução, ao contrário da versão inglesa, decidimos optar por traduzir “вожди трактирной стойки” por “arruaceiros”, embora esta não seja uma tradução literal, procedendo, assim, a uma adaptação cultural para a nossa língua de forma a não sobrecarregar demasiado o verso com informação desnecessária, já na versão inglesa, o tradutor seguiu uma tradução mais literal, tanto no primeiro verso como no segundo. É de referir também que no segundo verso omitimos a tradução “... cebola (partida ao meio)” pois consideramos que a sua tradução literal tornaria o verso demasiado comprido e sem sentido.

No exemplo seguinte, no primeiro verso, na versão inglesa, o tradutor acrescentou a palavra “rabble” que não está presente no TO. Na nossa versão, consideramos que a tradução “pogromistas” não fazia sentido em português, pois tal palavra não consta no dicionário, logo optamos por uma tradução mais extensa, embora mais perceptível para o leitor: “a quem chefia o pogrom”. No último verso, traduzimos “лабазник” por “vendedor de grão”, pois foi o equivalente mais próximo que encontramos na nossa língua:

TO – Напрасно я погромщиков молю. / Под гогот: / "Бей жидов, спасай Россию!" / — насилует лабазник мать мою.

TI – In vain I beg the rabble of pogrom, / To jeers of “Kill the Jews, and save our Russia!” / My mother’s being beaten by a clerk.

TN – Vãs são as súplicas a quem chefia o pogrom. / Às gargalhadas, eles gritam: /  
“Espanca os judeus, salva a Rússia!” – / o vendedor de grão viola a minha mãe.

Nos versos que citamos a seguir, recorreu-se a uma adaptação, pois a expressão “жилочкой не дрогнув” não tem uma tradução direta para a nossa língua, logo foi necessário encontrar uma palavra / expressão que tivesse o mesmo significado. Durante a pesquisa, percebemos que a expressão significa “sem hesitar” logo, decidimos optar por essa tradução:

ТО – Как подло, / что, и жилочкой не дрогнув

TI – How vile, that without the slightest quiver

TN – Que infame, / que, sem hesitar,

Nos versos seguintes, o poeta refere a história de Anne Frank, onde se observa a existência de um diálogo entre Anne e o rapaz de quem ela gostava. Esta parte não foi particularmente difícil de traduzir, sendo o nosso objetivo principal manter na nossa tradução o diálogo presente no TO. Já na tradução inglesa, o tradutor separou as intervenções das duas personagens com travessão, acentuando, deste modo, ainda mais o diálogo. No caso da nossa tradução para português, visto que o plano inicial era manter na LC a métrica o mais próxima possível do TP, cingimo-nos à tradução por verso. Exemplo disso são os seguintes versos:

ТО – Сюда идут? / Не бойся — это гулы / самой весны — / она сюда идет. / Иди ко мне. / Дай мне скорее губы. / Ломают дверь? / Нет — это ледоход

TI – - “They come!” / - “No, fear not – those are sounds / Of spring itself. She’s coming soon. / Quickly, your lips!” / - “They break the door!” / - “No, river ice is breaking...”

TN – Estão a chegar? / Não temas, são só os murmúrios / da primavera, / ela está a chegar. / Vem cá. / Dá-me os teus lábios. / Arrombam a porta? / Não, é o gelo à deriva.

Outra questão interessante que gostaríamos de referir é a tradução dos seguintes versos:

ТО – Все молча здесь кричит, / и, шапку сняв, / я чувствую, / как медленно седею.

TI – Here, silently, all screams, and, hat in hand, / I feel my hair changing shade to grey.

TN – Tudo aqui grita em silêncio, / e, ao tirar o chapéu, / sinto / que envelheço lentamente.

Neste caso, a tradução dos primeiros versos foi praticamente literal, sem muitas alterações significativas, apenas no último verso consideramos necessário proceder a uma modulação, já que a tradução literal “sinto que o meu cabelo está a ficar grisalho” é muito extensa, perdendo-se o ritmo, assim, chegamos à conclusão que a expressão “sinto que

envelheço lentamente” se enquadra perfeitamente tanto em significado, como em fluência e naturalidade.

Por fim, a última questão que suscitou maior dificuldade na tradução para português foram os seguintes versos:

TO – «Интернационал» / пусть прогремит,

TI – May “Internationale” thunder and ring

TN – E que soe / a “Internacional”,

Estes versos foram particularmente difíceis de traduzir pois trata-se do hino do movimento proletário internacional e primeiro hino da Rússia Federativa<sup>62</sup>, pelo que a tradução literal do verso resultaria numa perda no tocante ao sentido da mensagem, pois ficaria “E que soe a Internacional”. Assim, foi necessário perceber como poderíamos encontrar a melhor equivalência para que a mensagem fosse passada para o leitor de língua portuguesa, o que nos levou à conclusão de que a tradução “E que soe a Internacional”, embora simples, passava a ideia de que se tratava de uma canção importante daquela época.

Para concluir, relativamente à estrutura do poema, na nossa tradução tentamos manter a métrica igual ao poema original, no entanto, alguns versos foram ligeiramente alterados, de forma a proporcionar uma maior fluência e compreensão pelo leitor. Foi necessário fazer estas pequenas alterações na estrutura, visto que, em alguns casos, não era possível traduzir o verso literalmente, i.e., palavra por palavra<sup>63</sup>, pois esta tradução dificultaria a compreensão do sentido original e tornaria o poema monótono e pouco apelativo para o leitor. Deste modo, tentamos focar-nos não só na tradução métrica, como também na tradução do poema como um todo. Um dos aspetos que gerou uma grande preocupação foi a musicalidade presente no poema original, a transposição da qual poderá ter sido uma das maiores dificuldades que enfrentamos durante a tradução, pois esta implica também a necessidade da utilização da rima que, na nossa tradução para português não está muito presente. Para manter a tradução para português o mais fiel possível ao poema original, focamo-nos principalmente em relatar todos os assuntos tratados no poema, sempre tendo em atenção os detalhes culturais específicos da LP. Aqui seguimos o princípio de Umberto Eco de que: “É preciso fornecer ao leitor da tradução a mesma oportunidade que

---

<sup>62</sup> Esta questão será novamente abordada no subcapítulo seguinte.

<sup>63</sup> *Vide supra* Procedimento 2 da tipologia de estratégias da tradução poética de André Lefevere.

teve o leitor do texto original, de ‘desmontar o engenho, e de compreender (e gozar) os modos como é produzido o efeito’ (2005, p. 303).

Consideramos que esta tradução foi bastante desafiante, pois trata-se não só de tradução poética que, como verificamos em estudos de vários autores, é sempre mais complexa, como também o TO trata de um tema bastante pesado, possuindo vários elementos que muitos desconhecem, o que torna a sua tradução mais difícil.

### **2.2.2 Análise da tradução intertextual do poema Babi Yar**

A análise que aqui apresentamos reflete todo o processo de interpretação do TP que permite ao tradutor (re)criar o texto na LC, já que, tal como afirma Umberto Eco “translations do not concern a comparison between two languages but the interpretation of two texts in two different languages” (2001, p. 14).

Para facilitar a apresentação da análise interpretativa, subjacente à tradução intertextual do poema e a compreensão dos temas e conteúdos abordados durante a análise, os versos do poema foram enumerados de 1 a 106 (*vide* [Apêndice I](#)).

Como já mencionado anteriormente, o poema é uma homenagem a todas as vítimas que sofreram às mãos dos nazis na ravina de Babi Yar, em 1941, assim como uma crítica à falta de reconhecimento e estima pelo local onde milhares de pessoas foram executadas.

Logo nos primeiros versos, o poeta refere-se à falta de monumentos sobre a ravina para homenagear a aniquilação trágica das pessoas: “Над Бабьим Яром памятников нет”, traduzido para português como “Não há monumentos sobre Babi Yar”. No primeiro capítulo, verificámos que, de facto, nos primeiros anos após o Holocausto e até aos anos noventa, não foram erigidos ou tão-pouco foi feita qualquer menção aos crimes cometidos no local contra a população judaica. Podemos interpretar este início como um ato de revolta e, ao mesmo tempo, de compaixão pelas vítimas de Babi Yar, pois, como vimos, Yevtushenko sempre foi um grande defensor do povo e sempre lutou pelos direitos humanos. Através da leitura do poema pelo autor<sup>64</sup> em Yad Vashem, memorial às vítimas do Holocausto em Israel, em 15 de novembro de 2007, vemos pela entoação, o sentimento de revolta que o poeta transmite ao pronunciar o primeiro verso.

---

<sup>64</sup> Vide: <https://youtu.be/OIWWWhLVDd80>.

Nos dois versos seguintes, o poeta situa geograficamente a ravina, mencionando as colinas íngremes que se tornaram numa grande vala comum onde milhares de pessoas foram enterradas. Consideramos que estas expressões constituem uma imagem que sublinha os níveis de brutalidade a que pode chegar o ser humano.

O quarto verso, “Мне страшно” (Tenho medo), pode ser interpretado de dois modos diferentes. Por um lado, pode referir-se ao medo que continua a pairar no local, como uma assombração causada pelo sofrimento das vítimas ao serem executadas. Por outro lado, pode significar o medo e a preocupação de que tais eventos voltem a ocorrer no futuro e as vidas de milhares de pessoas sejam novamente reduzidas a meros números que devem ser exterminados.

É interessante percebermos que, ao longo do poema, Yevtushenko utiliza sempre a primeira pessoa do singular. Desta forma, ele revê-se no lugar das vítimas, colocando-se na pele dos judeus, cujo sofrimento remonta a tempos remotos na história, como se ele próprio tivesse presenciado e vivido todos aqueles horrores.

Nos versos (5 e 6) o poeta faz uma referência à antiguidade do povo judeu, acrescentando que sente, naquele momento, ser tão antigo quanto todo aquele povo, o que chama a atenção do leitor/ouvinte para o facto de que o antissemitismo se pode considerar quase tão antigo quanto a História humana. Yevtushenko, nos dois versos seguintes, coloca-se na pele de um indivíduo de origem judaica, podendo as palavras do poeta ser interpretadas como sendo uma estratégia retórica para dar uma maior ênfase às suas palavras e à mensagem dos seus versos.

Nos versos que se seguem, o poeta começa a relatar a história do antissemitismo com uma alusão bíblica ao antigo Egito, para onde os judeus decidem migrar, devido à escassez de alimentos, acabando por ser escravizados pelos egípcios, sendo apenas libertados da escravidão em 1700 a.C. por Moisés, de acordo com relatos bíblicos<sup>65</sup>.

Seguidamente, o poeta imagina-se pregado à cruz, tal como Jesus Cristo que, também ele judeu, foi injustamente crucificado devido à sua religião e crenças.

Saltando para o século XIX, o poeta posiciona-se na pele de Alfred Dreyfus, um capitão da artilharia do exército francês, acusado injustamente de traição e destituído de todos os galões militares numa cerimónia pública humilhante. Em 1894, foi julgado em tribunal

---

<sup>65</sup> Informação disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$dos-hebreus-aos-judeus](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$dos-hebreus-aos-judeus)

marcial à porta fechada, sendo condenado a prisão perpétua e exilado para a Ilha do Diabo. Esta prática foi considerada ilegal, pois nem o acusado nem o seu defensor legal tiveram conhecimento das provas apresentadas contra ele aos juízes, num *dossier* com documentação forjada. Dreyfus era judeu e as acusações contra ele foram resultado do antissemitismo que grassava em França nos finais do século XIX. Este caso ficou conhecido como o caso Dreyfus e envolveu toda a sociedade francesa<sup>66</sup>. Esta explicação ajuda-nos a perceber a referência que Yevtushenko faz nos versos seguintes aos Filisteus. Nos versos do poema, podemos interpretar que os Filisteus, inicialmente, agiram como denunciadores de Dreyfus e, seguidamente, fizeram o papel de juízes, condenando-o e destruindo completamente a sua reputação e o seu nome. Assim, o poeta sente-se como Dreyfus, cercado, enjaulado, difamado e excluído da sociedade (versos 14–22).

Nos versos seguintes (27–43), Yevtushenko continua a personificar e a identificar-se como judeu. Em primeiro lugar, ele coloca-se na posição de um menino do ghetto de Belostok (localizado na Polónia), uma alusão aos pogroms que lá ocorreram contra os judeus, em 1941.

No verso 40, “Бей жидов, спасай Россию!”<sup>67</sup>, verificamos a violência e o falso patriotismo quando os chefes do pogrom gritam que ao bater nos judeus estão a salvar a Rússia. Nas linhas seguintes, o poeta exorta os leitores/ouvintes russos a lutar contra aqueles que denigrem, pelos seus atos, a Rússia, lembrando que as ações de alguns não devem ser generalizadas a uma nação inteira.

Nos próximos versos (44–63), Yevtushenko faz uma homenagem a Anne Frank, uma menina de origem judia, conhecida de todos pelo diário que escreve sobre a vida da sua família durante a ocupação alemã da Holanda. Yevtushenko imagina-se na pele de Anne Frank, frágil e inocente, à espera de partilhar momentos de ternura com o seu amor de adolescência, Peter Wessel, o rapaz da outra família que também estava a viver escondida no sótão com eles. Nos versos, o poeta reflete sobre o facto de Anne Frank ter sido obrigada a esconder-se dentro de uma casa sem nunca poder sair nem ver a luz do dia, devido à perseguição contra o seu povo, tendo apenas a possibilidade de partilhar a companhia das pessoas com quem vivia. Na figura de Anne Frank, o poeta resume a história de todas as famílias judias que tiveram de fugir ou esconder-se para sobreviver

---

<sup>66</sup> Informação disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$caso-dreyfus](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$caso-dreyfus)

<sup>67</sup> TN: “Espanca os judeus, salva a Rússia!”.

às capturas e execuções. O tão terno abraço, que os permite esquecer as folhas e árvores que eles não podem sentir e o céu que não lhes é permitido ver, de repente, é interrompido por um forte bater na porta. O medo de Anne Frank que sejam os nazis a chegar é amenizado pelo rapaz, que lhe assegura que são apenas os murmúrios da primavera e o gelo a derreter.

Nos versos seguintes (80–94), é interessante analisarmos como Yevtushenko volta novamente ao local do massacre que, pelo aspeto, lembra todos os horrores e sofrimentos lá passados. Sobre a ravina, apenas permanecem as ervas selvagens que murmuram, como se não conseguissem encontrar a paz, e as árvores, testemunhas e juízes dos terrores lá ocorridos. Toda a natureza grita silenciosamente em protesto. A presença naquele local fá-lo sentir como se estivesse paulatinamente a envelhecer. Ao ligar-se à natureza, fica em silêncio, embora o seu espírito grite infinitamente por todas as almas que lá sofreram. Novamente, ele volta a colocar-se no lugar das pessoas que lá foram executadas, de cada criança e velho ali fuzilados e enterrados sobre milhares de outros corpos.

Na última parte do poema (versos 95–108), Yevtushenko afirma que nunca irá esquecer os terrores ocorridos em Babi Yar e lembra aquele que foi o hino do movimento proletário internacional e primeiro hino (1922-1944) da União Soviética, conhecido como a "Internacional"<sup>68</sup>, que, segundo o poeta, tem de ser tocado logo que o último antissemita desapareça da face da terra, o que revela o seu espírito internacionalista, nomeadamente no tocante à defesa dos direitos humanos.

O poema termina com Yevtushenko a afirmar que, embora não tenha sangue judeu, sente o ódio de todos os antissemitas como se fosse judeu, condenando os antissemitas russos, ao dizer que estes não pertencem à Rússia, mas que ele sim, é um verdadeiro russo.

Este poema foi a forma que o poeta encontrou para expressar toda a revolta que sentia pela perda de tantas vidas e por todas as atrocidades vividas pelas vítimas de Babi Yar, pois a morte de milhares de pessoas nunca poderá ser justificada. A luta do poeta contra o regime e contra a ideologia política vigente na altura manifestara-se muito antes da criação do poema, dado que ele sempre lutou pela liberdade e por um futuro melhor para os seus contemporâneos. Muitos foram, contudo, aqueles que viram no poema uma

---

<sup>68</sup> Vide: <https://www.youtube.com/watch?v=rSExp4MjuM0>

afronta ao regime político soviético por não fazer nenhuma menção a todas as outras vítimas (não judias) fuziladas em Babi Yar.

Podemos, assim, concluir, que, recorrendo a diferentes referências intertextuais, e.g., Bíblia, caso Dreyfus, pogrom de Belostok, o diário de Anne Frank, o poeta consegue levar o leitor/ouvinte a visualizar a história da *Shoah*<sup>69</sup> no caso concreto de Babi Yar, o que faz dele um verdadeiro libelo contra o antissemitismo.

---

<sup>69</sup> Termo hebraico para designar o Holocausto.

**CAPÍTULO III – ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO  
POEMA PELO COMPOSITOR DMITRY SHOSTAKOVICH**

---

### 3 Dmitry Shostakovich e a Parte I da Sinfonia No. 13

#### 3.1 Esboço biográfico de Dmitry Shostakovich

Dmitry Shostakovich foi um dos mais aclamados compositores da Rússia. A sua carreira como compositor sempre esteve entrelaçada com a política, sendo a sua relação com o poder atribulada e complexa.

Dmitry Dmitrievich Shostakovich nasceu a 25 de setembro de 1906 em São Petersburgo, numa família de três filhos. Dmitri era o filho do meio. O seu pai, Dmitri Boleslavovich Shostakovich, era engenheiro químico e a sua mãe, Sofia Kokaoulina, era pianista. Sob a tutela da mãe, Shostakovich começou a aprender piano, desde muito cedo, numa escola privada em São Petersburgo. O seu gosto pela música foi altamente influenciado por compositores como Bach, Beethoven e Mussorgsky. Apesar de alguns dos seus familiares e amigos terem sofrido em consequência da I Guerra Mundial, a sua família vivia bem e em perfeita segurança (Blokker, 1979, p. 18). Entretanto, após a Revolução de 1917, Shostakovich e a sua irmã mais velha são admitidos no Conservatório de São Petersburgo, onde o compositor frequenta aulas de piano e composição. Como trabalho final de graduação, Shostakovich compôs a sua primeira Sinfonia, com apenas 19 anos (1926).

Com a morte de seu pai, em 1922, quando o país atravessava uma grave depressão económica, a família de Shostakovich começou a sentir dificuldades, que obrigaram a sua mãe a procurar outro emprego. Após o luto, todos os filhos voltaram aos estudos. Enquanto estudava, Shostakovich compôs várias peças mais pequenas, como, e.g., *Тема с вариациями В-дур, соч. 3* [Tema com variações B-dur, op. 3] (1921-1922) e *Две басни Крылова, для меццо-сопрано, хора и оркестра, соч. 4* [Duas fábulas de Krylov, para mezzo-soprano, coro e orquestra, Op. 4] (1922).

1924 foi um ano bastante difícil para o compositor, pois adoeceu com bronquite e, antes disso, já tinha estado com tuberculose, o que agravou ainda mais o seu estado de saúde. Também a sua mãe sofreu de um esgotamento nervoso e adoeceu com malária, o que a fez perder o emprego, pelo que o único sustento da família era a irmã mais velha, que dava aulas de música. Todo este cenário fez com que a sua família sentisse na própria pele a pobreza e o sofrimento com que se deparava a maioria da população da União Soviética. Para ajudar a família, Shostakovich começa a trabalhar como pianista num teatro local, perdendo o jovem compositor o direito de frequentar as aulas gratuitas que

lhe tinham sido oferecidas pelo governo. Este contacto precoce com o teatro e o cinema permitiu-lhe adquirir experiência que mais tarde lhe serviu para compor músicas para mais de trinta filmes.

Em 1926, após terminar o Conservatório, a sua primeira Sinfonia estreou no dia 12 de maio, no último concerto da temporada Filarmónica de Leningrado, sendo muito bem recebida pelo público. Os críticos consideraram que esta era a Primeira Sinfonia mais completa de sempre. Como refere Roy Blokker, “many critics still make the same observation. A nineteen-year-old boy, a thin and ailing composer-aspirant, had composed a mature, appealing work most noticeable for its confident restraint” (*Ibid.*, p. 21). Já nessa altura, Shostakovich foi considerado um jovem compositor muito promissor, com um futuro brilhante pela frente. Também o governo “was quick to notice its first truly talented, totally Soviet artist, and was certain to make use of him” (*Ibid.*). A partir daí, Shostakovich tornou-se num artista inestimável para o governo soviético, chegando a ganhar uma viagem para Berlim, para assistir à estreia da sua sinfonia naquela cidade sob a direção de Bruno Walter. O jovem compositor começou rapidamente a ser reconhecido internacionalmente.

Depois de terminar o Conservatório, o jovem compositor fez uma pausa na composição durante dezoito meses e dedicou-se ao estudo de obras de outros grandes compositores, como forma de enriquecer o seu conhecimento em literatura musical. Perante ele estava também outra decisão importante, entre ser pianista ou compositor, pois queria dedicar-se a cem por cento a uma das atividades, acreditando que não conseguiria ser totalmente bem-sucedido nas duas, caso decidisse optar por ambas. Em 1924, um ano após a morte de Lenine, começou o degelo cultural, sendo vários aspetos culturais redefinidos pelos artistas modernistas. No entanto, Shostakovich não acompanha de imediato este movimento, dado que se encontrava ainda muito preso às ideias dos seus mentores Max Steiner e Alexandr Glazunov. Deste último Shostakovich diz, no seu livro *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich* “it's hard to win the respect of young and rather brazen people, in fact it's almost impossible. But Glazunov earned our respect” (1984, p. 74).

A primeira incursão do autor no campo modernista acontece com a sua composição *Афоризмы, десять пьес, соч. 13* [Aforismos, dez peças, op. 13] (1927), seguida da ópera *Нос* [O Nariz] (1927—1928). Nesta ópera, o compositor apresenta uma partitura com composições orquestrais selvagens e humorísticas, nas quais demonstra o seu domínio total da Orquestra.

Em 1927, a sua *Sinfonia No. 2 em si maior* estreia em Leningrado. No mesmo ano, é-lhe atribuído um Diploma de Honra no I Concurso Internacional de pianistas F. Chopin, em Varsóvia. Ainda nos finais dos anos vinte, o compositor começa a colaborar no desenvolvimento de música para filmes. Em 1928, o governo formula a sua própria ideologia no tocante à música, começando a reprimir a influência dos artistas ocidentais, que substitui por um ideal que ficará conhecido como realismo soviético, mais heroico do que realista. Desta forma, o governo tinha interesse que os artistas transmitissem, através da sua música, a força e as realizações do estado soviético. Qualquer tentativa de criações mais intelectuais que prejudicassem a imagem do estado ou que não estivessem de acordo com a ideologia da época, não era bem-vinda. Como afirma Blokker,

for Shostakovich this period was one of pressure, as he had to keep pace with his commissions and seek to find a middle ground between composing music with mass appeal and music that would elevate the listener closer to his own level. (1979, p. 23)

Esta tentativa de, por um lado, satisfazer o público de acordo com as orientações do governo e de, por outro, criar uma arte bela e diferente do habitual, levou-o à composição da sua *Sinfonia No. 5*, em 1937, que era a síntese perfeita de ambas as partes.

Apesar disso, na sua *Terceira Sinfonia* (1930), Shostakovich já tinha feito a fusão da sinfonia com o realismo soviético. Nos anos 1930-31, o compositor escreveu duas composições para ballet *Золотой век* [Zolotoy vyek / Século de ouro] e *Болт* [Bolt / O Parafuso].

Em 1932, o compositor casa em segredo com Nina Varzar. Passado dois anos, Shostakovich anuncia que iria compor uma tetralogia de óperas, celebrando a feminilidade russa. A primeira das quatro óperas estreou em janeiro de 1934, com o título *Леди Макбет Мценского уезда* [Ledi Makbet mtsenskovo uyezda / Lady Macbeth do distrito de Mtsensk], baseado no conto homónimo do escritor russo Nikolay Leskov. A ópera tornou-se imediatamente um sucesso e o governo quis utilizá-la para promover os novos comportamentos soviéticos no estrangeiro, nomeadamente nos Estados Unidos. No entanto, como afirma Blokker,

Lightning struck Shostakovich suddenly on January 28, 1936, two full years after the opera's first performance. "Pravda", the official Party newspaper, published an article that called the opera confusion instead of music, saying that the composer had let the compliments of the past go to his head and thus had forgotten himself and presented

unworthy music, not because of a lack of talent but because he was trying to reject operatic form. Such terms as "leftist", "formalist", "cacophony" and "musical chaos" were applied. (*Ibid.*, p. 24)

Uma semana após a publicação do artigo, o seu bailado *Светлый ручей* [Svyetli ruchey / O riacho límpido] foi também criticado, o que destruiu a sua carreira como compositor de ballet. Como refere Roy Blokker “the ‘Pravda’ article of February 6 stated that the composer showed his lack of concern for national songs, and thus national heritage and purpose” (*Ibid.*). Após estas declarações, o compositor começou a ser boicotado. Poucos foram os que permaneceram a seu lado. Um dos poucos que o defenderam foi o compositor e pianista Sergey Prokofiev. A propósito da perseguição a Shostakovich, Roy Blokker assinala, não sem algum humor, que:

Prokofiev once stated that he wrote music of two types: one for the masses and one for posterity. Shostakovich had been trying to fuse the two into one, and although his attempts did not fall short of his own expectations, they fell short of his government’s, and he was attacked. (*Ibid.*, p. 25)

A ópera, renomeada *Катерина Измайлова* [Katerina Izmaylova], só voltará a ser encenada em 1963. De acordo com Blokker, “the 1936 case against him was a prime example of a totalitarian government's power and strength over its people” (*Ibid.*, p. 27). Toda esta situação fê-lo repensar o seu papel na arte soviética, e redefinir alguns objetivos, o que o deixou inativo por algum tempo.

A sua *Sinfonia No. 5* estreia em novembro de 1937. A partitura tinha como ideais o realismo de Shostakovich e não o realismo da União Soviética. Assim que estreou, foi um grande sucesso e foi reconhecido pelo governo como sendo uma obra-prima. Na altura, o país estava a passar novamente por um degelo cultural. O governo começou a ficar mais liberal e a sua *Sinfonia No. 5 em ré menor* foi aplaudida tanto na União Soviética, como no estrangeiro, tornando-se Shostakovich um dos compositores mais aclamados de sempre.

Nos anos que se seguem, o compositor irá compor várias bandas sonoras para filmes, escrevendo ainda o *Quarteto de cordas No. 1 em dó maior, op. 49* (1938).

Em 1939, estreia a *Sinfonia No. 6 em si menor*, que não foi tão bem recebida pelo público, pois a ideia inicial será por ele alterada, i.e., Shostakovich abandona a ideia de criar uma

*Magnum opus*<sup>70</sup>, baseada na vida e na ideologia de Lenine, decidindo incutir-lhe uma atmosfera leve de Carnaval. O compositor assegurou o público de que o tema inicial iria ser levado a cabo posteriormente, o que nunca veio a acontecer. Entretanto, Shostakovich lança o seu *Quinteto para piano em sol menor*, que foi considerado um dos seus melhores trabalhos, tendo o compositor recebido o prémio Estaline de 1ª classe, no valor de cem mil rublos.

No início da invasão nazi, em 1941, uma das cidades-alvo dos ataques alemães foi Leningrado, onde o compositor vivia. A cidade, cercada durante 872 dias, conseguiu defender-se e Shostakovich compõe a sua famosa *Sinfonia No. 7 em dó maior*, que ficará conhecida como *Sinfonia de Leningrado*, uma homenagem à coragem das pessoas que lá residiam. Por se tratar de um tributo para a vitória sobre os nazis, o compositor foi considerado um herói nacional. Quando começou a invasão, o governo ordenou que o compositor saísse da cidade, ordem que se recusa a cumprir, permanecendo na cidade, onde faz voluntariado como bombeiro, o que lhe mereceu ser capa da revista *Time* [vide [Anexo VII](#)], em 20 de julho de 1942. Foi aqui que surgiu a inspiração para a sua *Sétima Sinfonia*. Quando finalmente o governo conseguiu colocá-lo fora da cidade, ele já tinha escrito três movimentos da sua nova sinfonia, que estreou a 5 de março de 1942, sob a batuta de Samuel Samosud.

Após a estreia da *Sétima Sinfonia*, a sua família mudou-se para Moscovo. No entanto, em 1943, Shostakovich foi viver para a “Casa Criativa” da União de Compositores Soviéticos, pois a sua segurança estava em risco. Juntamente com ele viviam mais vinte renomados compositores, entre eles Prokofiev e Miaskovsky.

A *Sinfonia No. 8 em dó menor* (1943), era bastante triste, relatando os sentimentos daquela época. Já a *Nona Sinfonia* (1945) é dominada por sentimentos de alegria pela celebração da vitória e pelo final da guerra.

O pós-guerra trouxe muitas desavenças entre o governo e os compositores, que acabou em atos de verdadeira perseguição. Como descreve Blokker “They were all accused of writing confused music, pathologically discordant and occupied by private whims. They were further accused of corrupting the minds of their students.” (*Ibid.*, p. 33). Entre os

---

<sup>70</sup> O melhor e mais ambicioso trabalho de um escritor, artista ou compositor, uma obra-prima.

anos 1948 e 1953, começa a ser mais cauteloso nas suas obras, como forma de evitar outros conflitos políticos.

A *Sinfonia No. 10 em mi menor* estreia em 1953, após a morte de Estaline, refletindo um trabalho de introspeção e de reflexão sobre os últimos cinco anos, vividos debaixo de acusações políticas, sendo reconhecida com uma obra de arte. Os quatro anos seguintes foram bastante difíceis para o compositor, pois perde a sua esposa Nina (1954) e a mãe (1955). Em 1957, o compositor termina a *Sinfonia No. 11 em Sol menor (o ano de 1905)*, que se tornou num sucesso imediato na União Soviética, tendo Shostakovich recebido o Prémio Lenine em abril de 1958, o que acelerou o processo de reabilitação formal do compositor. Em 1961, estreia a *Sinfonia No. 12 em ré menor, op. 112 (o ano de 1917)*.

Quando o poema Babi Yar foi escrito, Yevtushenko ainda era bastante jovem, no entanto, desde cedo, que o poeta começa a escrever sobre temas bastante controversos, considerados tabu naquela época. De acordo com Blokker, “The poet's daring undoubtedly reminded Shostakovich of his own and the two combined forces to produce a symphony with chorus using the texts of five of Yevtushenko's poems.” (*Ibid.*, p. 37). Assim surgiu a *Sinfonia No. 13 em si bemol menor (Babi Yar)* de Shostakovich, uma tradução intersemiótica de cinco poemas de Yevtushenko, sendo a primeira parte da Sinfonia a tradução do poema “Babi Yar”. Na altura, o governo não estava preparado para assumir que o antissemitismo continuava presente no país, o que impulsionou o compositor a compor uma sinfonia cujo tema principal fosse esse. De acordo com Blokker, “objections were levelled not against the music but against the content, and not just at ‘Babi Yar’ but at all five poems” (*Ibid.*, p. 37). O público aguardava a estreia da sinfonia com grande interesse. Na noite de 18 de dezembro de 1962, o Salão do Conservatório de Moscovo estava totalmente preenchido. Boris Schwarz escreve na altura que:

The first movement, Babi Yar, was greeted with a burst of spontaneous applause. At the end of the hour-long work there was an ovation rarely witnessed. On the stage was Shostakovich, shy and awkward, bowing stiffly. He was joined by Yevtushenko, moving with the ease of a born actor. Two great artists - a generation apart - fighting for the same cause - freedom of the human spirit. Seeing the pair together, the audience went wild; the rhythmic clapping, so characteristic of Russian enthusiasm, redoubled in intensity, the cadence shouts 'Bra-vo Shos-ta-ko-vich' and 'Bra-vo Yev-tu-shen-ko' filled the air. The

audience seemed to be carried away as much by the music as by the words (...). (apud Blokker 1979, p. 38)

Após a estreia, poucas críticas foram feitas inicialmente a respeito da sinfonia, apenas o jornal Pravda se pronunciou sobre a obra.

Entretanto, Shostakovich começa a trabalhar na *Sinfonia No. 14 em Sol menor*, que demora sete anos a ser produzida.

Nos anos 1969-1971, com sessenta e cinco anos, Shostakovich escreve aquela que foi a sua última sinfonia, a *Sinfonia No. 15 em Lá Maior*, que estreou em janeiro de 1972, no Grande Auditório do Conservatório de Moscovo.

### **3.2 Análise intersemiótica da parte I da Sinfonia 13**

Roman Jakobson foi o primeiro autor a falar da tradução intersemiótica. No seu ensaio *On Linguistic Aspects of Translation*, Jakobson distingue três tipos de tradução - a tradução intralinguística, a tradução interlinguística e a tradução intersemiótica ou transmutação – definindo esta última como sendo “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting” (1959, p. 261).

No seu livro *Tradução Intersemiótica*, Júlio Plaza estabelece a ligação entre a tradução e a história, i.e., o passado, sendo essa ligação possível de duas formas: a forma sincrónica e a forma diacrónica. Assim, segundo Plaza, “a tradução para nós se apresenta como a forma mais atenta de ler a história” (2005, p. 2). A definição que Plaza irá dar para a tradução intersemiótica é:

prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como meta criação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (2005, p. 14)

Como vimos no Cap. I desta dissertação, o poema “Babi Yar” constitui uma síntese e reescrita ético-estética da história.

Já no caso da análise da tradução intersemiótica do poema por Shostakovich, e numa lógica peirciana, na relação triádica, o poema, interpretado pelo compositor, é agora o objeto (O), a ideia, enquanto sinfonia é o *representamen* (R), cabendo ao interpretante (I), a cada um de nós, estabelecer a relação entre O e R.

Como já vimos no subcapítulo 3.1, o poema Babi Yar foi transcrito, em 1962, na *Sinfonia No. 13*<sup>71</sup>, por Dmitry Shostakovich. Inicialmente, o compositor apenas escreveu uma sinfonia vocal para o poema Babi Yar, no entanto, decidiu continuar o seu trabalho e utilizou mais quatro poemas de Yevgeny Yevtushenko, ficando assim a *Sinfonia No. 13* dividida em cinco partes. Esta Sinfonia, no geral, causou uma grande controvérsia, embora o primeiro movimento tenha sido o mais comentado, i.e., a parte que corresponde à tradução intersemiótica do poema “Babi Yar”.

Apesar de os poemas serem completamente distintos uns dos outros, o compositor conseguiu criar uma harmonia entre todos eles. Como afirma Blokker “the orchestral accompaniment to the words is remarkably restrained and linear, emphasis being placed unmistakably on the meaning behind those words, which are presented with a beautiful clarity”. (1979, p. 133).

Durante toda a atuação, são utilizados vários tipos de instrumentos, entre eles flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas, trombetas, trombones, tímpanos, castanholas, pratos, sinos, harpas, piano de cauda e cordas, entre outros. Conta-se também com um solista e o coro (*vide Anexo VIII*).

A sinfonia inicia-se com uma abertura instrumental com um andamento lento, um adágio. Esta abertura não faz parte do poema, mas introduz-nos na composição em si, o que acrescenta um maior dramatismo e uma atmosfera mais pesada de desespero e pressentimento, principalmente pelo facto de estar a ser tocado com breves intervalos de segundos, onde podemos ouvir quatro trompas e três trombetas com surdina, clarinetes e fagotes, que são completados pelo badalar de um sino.

Lentamente, começa a ser introduzida a voz do coro, que canta os primeiros versos e ouve-se a voz de um baixo que quase sussurra. Por sua vez, os instrumentos que mais se começam a ouvir são os instrumentos de corda, cujo som vai ficando cada vez mais forte, o que já nos começa a remeter para os acontecimentos representados no poema.

Terminada a primeira estrofe, começa a cantar o solista numa voz grave e num tom alto, que se sobrepõe aos instrumentos. Somos invadidos pelas emoções e pela dor descritas no poema, pois a voz ao sobrepor-se aos instrumentos transmite um maior dramatismo. O solista começa a cantar os versos do poema, identificando-se com todos os judeus e

---

<sup>71</sup> Vide <https://yandex.ru/video/preview/14012055227165404526>.

descrevendo a crueldade e a morte que tem sido o destino dos judeus ao longo dos tempos. Quando o solista descreve o episódio dos arruaceiros, o seu escárnio e os seus insultos são transmitidos pelos oboés e fagotes que se começam a ouvir. Há igualmente palavras e expressões que o solista canta com uma intensidade maior, a sua voz fica mais forte e os instrumentos acompanham as palavras que ele acentua, fazendo breves intervalos, enquanto a intensidade da música aumenta.

Quando a parte do solista termina, começam a tocar os instrumentos de sopro com grande intensidade, como que indicando qual irá ser o seguimento da música. Depois, os instrumentos de cordas, neste caso os violinos, começam a tocar num tom mais suave e o solista começa a acompanhá-los com uma voz grave, seguindo-se o som de um instrumento de sopro que acentua o seu canto. Segue-se, de novo, o coro, também num tom baixo e grave, que igualmente acentua algumas palavras presentes no poema.

Neste ponto, o andamento passa a *allegretto*, i.e., a intensidade com que os instrumentos são tocados começa a ficar mais rápida, assim como o próprio canto do solista, ouvindo-se tambores e sinos. Usando este tipo de andamento o compositor pretende acentuar a inocência de Anne Frank, quando o solista canta os versos que nos dizem que ela se encontra escondida num quarto com o seu namorado. Esta paz será quebrada quando os alemães arrombam a porta, momento representado no poema pelo batimento na porta. Esta parte é acompanhada pelo tocar intenso de violinos.

O coro ouve-se de novo, esboçando em tom suave a imagem de desolação em Babi Yar, das plantas selvagens, do vento, das árvores que permanecem no mesmo local, como se fossem juízes, enquanto, ao mesmo tempo, o solista expressa os atos heroicos da Rússia na luta contra o fascismo. O solista identifica-se com cada criança e cada velho lá fuzilados, enquanto se torna num grito silencioso. Numa tensão cada vez maior, o coro exige que a Internacional seja tocada logo que todos os antissemitas sejam extintos da face da terra, enquanto o solista se proclama como sendo um verdadeiro russo. A composição termina com o solista e o coro a cantar, ao mesmo tempo, as últimas frases, destacando-se a voz do solista. No fim, ouvem-se os tambores que são tocados pausadamente com uma intensidade muito elevada juntamente com o resto dos instrumentos.

Podemos verificar que, ao longo de toda a composição, o poema foi totalmente transcriado em música, onde vão alternando diversos instrumentos, o coro e a voz do

solista. Vemos que essa alternância ocorre quando são contados diferentes episódios que Yevtushenko foca no poema, entre eles vê-se uma súbita mudança quando, por exemplo, são cantados os versos que falam de Dreyfus, do rapaz de Belostok e de Anne Frank.

Este primeiro movimento da sinfonia é, assim, uma transcrição do poema que, contudo, não o substitui, já que o texto se encontra presente através do coro e do solista. A junção de signos não-verbais com signos verbais, dá à mensagem uma dimensão estética e espiritual que toca profundamente a alma de quem é sensível à dor humana.



A presente dissertação teve como objeto de análise a tradução interlinguística do poema “Babi Yar” de Yevgeny Yevtushenko, assim como a análise da sua tradução intersemiótica, por Shostakovich, transposto no primeiro movimento da *Sinfonia No. 13* (1962).

Para compreender melhor a mensagem do poema, o primeiro passo crucial foi perceber o que levou o poeta a criar uma obra tão importante e ao mesmo tempo com uma mensagem tão profunda. Assim, analisámos todo o contexto histórico em torno da criação do poema e falámos dos memoriais, obras de arte visual, em que o escultor tenta dar forma a sentimentos (ideias) como a dor indizível das vítimas do genocídio e o horror que a bestialidade dos factos provoca no artista. O escultor, tal como o escritor ou o poeta, numa prática crítico-criativa, traduz os factos, registados em documentos de vária natureza, em obras da arte visual que é a escultura. Concluímos, assim, que é importante perpetuar a memória do Holocausto através da construção de memoriais, que devem ser vistos não só como uma forma de tradução da memória histórica. Nesta perspetiva, o poema “Babi Yar” de Yevgeny Yevtushenko é mais um exemplo de tradução intersemiótica, no sentido lato do termo, já que resulta da interpretação desses mesmos factos históricos pelo poeta, podendo afirmar-se que o autor conseguiu recriar nos seus versos toda a dor e sofrimento, inerentes a tão grande tragédia. As referências intertextuais presentes no texto emprestam ao poema uma grande carga ética que fazem dele uma condenação sem recurso do nazismo e antissemitismo.

No tocante à tradução do poema para a língua portuguesa, concluímos ser importante para qualquer tradutor conhecer a vida e obra de um qualquer autor, bem como a sua mundivisão, de modo a melhor traduzir a sua obra. No caso vertente, foi para nós importante conhecer a opinião do poeta sobre o papel da poesia na sociedade e a sua visão sobre o processo criativo. Concluímos ainda que no processo de tradução interlinguística é importante o tradutor começar por interpretar a obra, processo que é facilitado pelo conhecimento que temos da vida e obra do mesmo.

Da análise comparativa da tradução inglesa por Benjamin Okopnik, bem como do processo de tradução do poema para português, concluímos que, no caso da tradução poética é necessário recorrer com frequências a procedimentos tradutivos tais como a transposição, a modulação e a adaptação, o que, a nosso ver, faz com que a tradução poética seja de facto mais difícil.

Ao realizar a nossa tradução, feita inteiramente a partir da língua russa, o maior desafio que enfrentámos foi, contudo, conseguir transmitir, na LC, todas as mensagens presentes no poema, o que fez com que nos concentrássemos na descodificação dos versos e das suas relações intertextuais com outros textos literários e históricos que funcionam como hipotexto do poema. Assim, foi também importante seguir a teoria de Umberto Eco, que nos fala da substância e da importância de recriar o poema como um todo em vez de seguir uma tradução literal. Percebemos que na tradução poética, é importante o tradutor possuir sentido crítico e uma certa criatividade que lhe permita optar por soluções tradutivas, que não só produzam no leitor do TC um efeito idêntico ao produzido pelo texto no leitor do TP, mas que também revelem os modos através dos quais é produzido esse efeito.

Não nos podemos esquecer que a poesia é um texto muito pessoal e cada pessoa interpreta-o de forma diferente, essa influência irá transmitir-se na forma como o tradutor irá transpor essa interpretação para a LC e, claro, o tradutor não só deve preocupar-se com o aspeto semântico, como também deve dar especial atenção à materialidade do poema, i.e., à estrutura, à forma, ao aspeto visual e sonoro e ao seu ritmo ou musicalidade.

No que diz respeito à análise da tradução intersemiótica do poema pelo compositor Dmitry Shostakovich, concretizada no primeiro movimento da *Sinfonia No. 13*, considerámos que foi útil começar por abordar a vida e obra do autor para melhor entender o seu processo de criação e composição das suas obras musicais.

Da nossa análise, concluímos que no processo de transmutação dos signos verbais (poema) em signos não-verbais (sinfonia) não se registam perdas de conteúdo, algo que na tradução intersemiótica é comum acontecer e que, por norma, tem de ser compensado por outras vias, de modo a não perder a finalidade original. Aqui, pelo contrário, Shostakovich conseguiu traduzir o poema na íntegra e, ao alternar entre os movimentos, as vozes do coro e do solista e os instrumentos, i.e., os signos verbais e os signos não-verbais, conseguiu criar uma harmonia perfeita que permite ao ouvinte expandir a sua mente e mergulhar em todos os sons durante o primeiro movimento. A junção dos versos cantados do poema com os instrumentos permite aumentar a nossa percepção de toda a tragédia e dor presentes no poema.

Podemos concluir que tanto a tradução poética como a tradução intersemiótica são uma arte, na medida que implicam uma recriação do TO.

Por fim, no tocante às potencialidade e limites da tradução estética do Holocausto, concluímos que, se por um lado, é impossível transmitir toda a dor e toda a tragédia desse “grito silencioso e sem fim” que é o Holocausto, por outro lado, concordamos ser importante e necessário preservar a memória das vítimas através da sua recriação em obras de caráter ético-estético, que impeçam a repetição de tais crimes contra a Humanidade.

Esperamos, com esta dissertação, contribuir para aumentar o interesse pela tradução poética no âmbito do MTIE.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

---

## Bibliografia geral

Adorno, T. (1997). *Prisms*. MIT Press.

Anderson, R. H. (2017, 1 de abril). Yevgeny Yevtushenko, Poet Who Stirred a Generation of Soviets, Dies at 83. *The New York Times*. Disponível em <https://nyti.ms/3xEM31C>. acessado a 20 de junho de 2022.

Babi Yar massacre: Poet Yevgeny Yevtushenko recollects. (2011, September 29). *BBC News*. Disponível em <https://www.bbc.com/news/world-europe-15093224> acessado a 9 de agosto de 2022.

*Babyn Yar Holocaust Memorial Center*. (n.d.). Babyn Yar, Disponível em <https://babynyar.org/ua/history>. acessado a 30 de setembro de 2022.

Bassnett, S. (2005). *Translation Studies*. London: Routledge.

Benjamin, W. (2007). *Illuminations*. New York: Schocken Books.

Berkhoff, K. (2004). *Harvest of Despair. Life and Death in Ukraine under Nazi Rule*. The Belknap Press of Harvard University Press.

Berkhoff, K. (2015). *Babi Yar*. Online Encyclopedia of Mass Violence. Disponível em <https://bit.ly/3U4g7fo>. acessado a 1 de outubro de 2022

Berkhoff, K. *et. al.* (2018) *Basic Historical Narrative of the Babyn Yar Holocaust Memorial Center*. Disponível em <https://bit.ly/3feBr39> acessado a 20 de outubro de 2022

Blokker, R. (1979). *The Music of Dmitri Shostakovitch: The Symphonies*. The Tantivy Press.

Conquest, R. (1973, 30 de setembro). The sad case of Yevgeny Yevtushenko. *The New York Times*. Disponível em <https://nyti.ms/3NEO7w2>. acessado a 17 de setembro de 2022

Cotter, James Finn (1991). The Truth of Poetry. In *Hudson Review*, Vol. 44/2. Disponível em <https://bit.ly/3BUIsyS>. acessado a 27 de agosto de 2022

Cuddon, J. A. (2013) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fifth Edition, Wiley Blackwell

- Cunningham J. M. Britannica Yevgeny Yevtushenko - Russian poet. Disponível em <https://bit.ly/3MJrMfE>. acessado a 15 de maio de 2022.
- Dusi, Nicola (2015). Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis. *Semiotica*, 206, pp. 181–205.
- Eco, U. (2001). *Experiencias in translation*. University of Toronto Press.
- Griban, I. & al. (2019). Historical Memory as a Basis of Civil Identity of Russian Youth. In *Proceedings International Scientific Conference Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism*, pp. 1162-1168).
- Ievtuchenko, I. (s/d). *Autobiografia prematura*. Edições Dom Quixote.
- Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- James, G. (1986, 15 de maio). A Russian and his American friend. *The New York Times*. Disponível em <https://nyti.ms/3xFZe2c>. acessado a 20 de maio de 2022.
- Kaplan, B. (2007). *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. University of Illinois Press.
- Klevantseva T. (s/d). Evgeny Yevtushenko. In *Russiapedia Literature Prominent Russians*. Disponível em <https://bit.ly/3Hctbdo>. acessado a 15 de maio de 2022.
- Massie A. (2017). Remembering Yevtushenko. *Scottish Review of Books*. Online publication. Disponível em <https://bit.ly/39jdpkC>. Acessado a 15 de maio de 2022.
- Milner-Gulland R. (s/d). *TLS. Remembering Yevtushenko*. Disponível em <https://bit.ly/39gliY5>. acessado a 15 de maio de 2022.
- Minors, H. (2013). *Music, Text and Translation*. Bloomsbury Publishing Plc.
- O'Halloran, K., et al. (2016). Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective. In *Signata*, 7, pp. 199-229.
- Plaza, Julio. (2003). *Tradução Intersemiótica*. Perspetiva.
- Schememann, S. (2017, 5 de Abril). Who Saw Life and Poetry as a Bowl of Borscht. *The New York Times*. Disponível em <https://nyti.ms/3Qh078z>. acessado a 17 de maio de 2022.

Shostakovich, D. (1984). *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich*. Limelight Editions.

Symphonic Music as a Living Art Form - Berkeley Symphony. (s/d). *Babi Yar*. [Trad. Benjamin Okopnik]. Disponível em <https://bit.ly/3oS19Lo>. acessado a 20 de maio de 2022.

T.N. Krasavchenko. (2018). *Yevgeny Yevtushenko and His Time in British and American Criticism*. Disponível em <https://bit.ly/3MMxTjc>. acessado a 22 de maio de 2022.

The Associated Press (2017, 2 de abril) Yevgeny Yevtushenko, Fearless Poet Who Took on Stalin and Memorialized Babi Yar, Dies. *Haaretz*. Disponível em <https://bit.ly/3O3CZZi>. acessado a 23 de junho de 2022.

Vinay, J-P. & Darbelnet, J. (2004), A Methodology for Translation. In L.Venuti *The Translation Studies Reader*, (pp. 128-137). Routledge.

Wilson-Smith, A. (2014) Yevgeny Yevtushenko (Profile). In *The Canadian Encyclopedia*. Disponível em <https://bit.ly/3xEJfBC> acessado a 28 de maio de 2022.

Yad Vashem. *Babi Yar: Teaching about the Holocaust of the Jews of Kiev*. Disponível em <https://bit.ly/3NfqXge> acessado a 10 de maio de 2022.

Yevtushenko, Y. (1964). *Selected Poems*. [Trad. R. Milner-Gulland & P. Levi]. Penguin Books.

### **Bibliografia em russo**

Yevtushenko, Y. Бабий Яр [Babi Yar]. (1961). In *Стихотворения Евгения Евтушенко*. Disponível em <https://bit.ly/3MEwKdr>. acessado a 12 de fevereiro de 2022.

Алексеев, А. (s/d). Евгений Евтушенко - биография. [Yevgeny Yevtuchenko – biografia]. In *Узнай Всё*. Disponível em <https://bit.ly/3NMA5sc>. acessado a 22 de abril de 2022.

Антонюк, Е. (2017, 30 de setembro). Бабий Яр. Кровавый кошмар на окраине Киева. [Babi Yar. Pesadelo sangrento nos arredores de Kiev]. *Life*. Disponível em <https://life.ru/p/1047756>. acessado a 10 de maio de 2022.

Бирчак, В. & Пастушенко, Т. (2021, 19 de setembro). “На второй день расстрела был выдан шнапс”. Трагедия в Бабьем Яре глазами палачей, их пособников и выживших [“No segundo dia do fuzilamento foi dada aguardente”. A tragédia de Babi Yar através dos olhos dos algozes, dos seus cúmplices e dos sobreviventes]. *Настоящее Время*. Disponível em <https://bit.ly/3NL4hnx>. acessado a 15 de fevereiro de 2022.

Гроссман, В. & Эренбург, И. (2015). *Чёрная книга* [Livro negro]. АСТ.

Еврейский культурный центр – *Статьи* [Centro cultural Judaico - Artigos]. (2013). Jcc.ru. Disponível em <https://jcc.ru/article/evgenij-evtushenko-biografiya/>. acessado a 18 de fevereiro de 2022.

Историческая справка (2020). *Бабин Яр*. Babynyar.gov.ua. Disponível em <https://bit.ly/3TQEc9G> Acessado a 20 de março de 2022.

Кузнецов А. (1991). *Бабий Яр*. Москва: Олимп.

Культура.РФ - *Евтушенко Евгений Александрович — биография режиссера, личная жизнь, фото, фильмы* [Yevtushenko Yevgeny Alexandrovich - biografia do realizador, vida pessoal, fotos, filmes. Disponível em <https://www.culture.ru/persons/9905/evgenii-evtushenko> acessado a 19 de fevereiro de 2022.

Сидорчик, А. (2016, 29 de setembro). Это был конвейер. Как Бабий Яр стал урочищем смерти [Era uma cadeia de produção. Como Babi Yar se tornou no barranco da morte]. *AiF*. Disponível em [https://aif.ru/society/history/eto\\_byl\\_konveyer\\_kak\\_babiy\\_yar\\_stal\\_urochishchem\\_s\\_merti](https://aif.ru/society/history/eto_byl_konveyer_kak_babiy_yar_stal_urochishchem_s_merti) acessado a 25 de fevereiro de 2022.

Эренбург, И. (2004). *Война. 1941–1945*. [Guerra. 1941-1945]. Издательство АСТ. Disponível em [http://militera.lib.ru/prose/russian/erenburg\\_ig3/index.html](http://militera.lib.ru/prose/russian/erenburg_ig3/index.html) acessado a 5 de abril de 2022.



## Apêndice I – Tradução do poema Babi Yar

Versos	ТО – Texto de origem	TC – Proposta de tradução RU-PT
1    5    10    15    20	<p>Над Бабьим Яром памятников нет. Крутой обрыв, как грубое надгробье. Мне страшно.</p> <p>Мне сегодня столько лет, как самому еврейскому народу.</p> <p>Мне кажется сейчас — я иудей. Вот я бреду по древнему Египту. А вот я, на кресте распятый, гибну, и до сих пор на мне — следы гвоздей. Мне кажется, что Дрейфус — это я. Мещанство — мой доносчик и судья. Я за решеткой. Я попал в кольцо. Затравленный, оплеванный, оболганный. И дамочки с брюссельскими оборками, визжа, зонтами тычут мне в лицо.</p> <p>Мне кажется —</p>	<p>Não há monumentos sobre Babi Yar. Um penhasco íngreme como lápide áspera. Tenho medo. Hoje, sou tão antigo, quanto o povo judeu.</p> <p>Parece-me agora que sou judeu. Eis-me a errar pelo antigo Egito. Eis-me na cruz, pregado pereço, e ainda em mim tenho as marcas de pregos. Parece-me que Dreyfus – sou eu. Filisteu é – quem me denuncia e julga. Estou preso. Cercado. Encurralado, sou cuspidado, e caluniado. E, damas, com folhinhos em renda de Bruxelas, aos guinchos,</p>

<p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p>	<p>я мальчик в Белостоке.  Кровь льется, растекаясь по полам.  Бесчинствуют вожди трактирной стойки  и пахнут водкой с луком пополам.  Я, сапогом отброшенный, бессилён.  Напрасно я погромщиков молю.  Под гогот:  "Бей жидов, спасай Россию!" —  насилует лабазник мать мою.  О, русский мой народ! —  Я знаю —  ты  По сущности интернационален.  Но часто те, чьи руки нечисты,  твоим чистейшим именем бряцали.  Я знаю доброту твоей земли.  Как подлю,  что, и жилочкой не дрогнув,  антисемиты пышно нарекли  себя "Союзом русского народа"!  Мне кажется —  я — это Анна Франк,  прозрачная,  как веточка в апреле.  И я люблю.  И мне не надо фраз.  Мне надо,  чтоб друг в друга мы смотрели.</p>	<p>cravam na minha cara  as pontas das suas sombrinhas.  Parece-me  ser eu um menino do ghetto de Belostok.  O meu sangue derrama-se  pelo chão.  Os arruaceiros enfurecem-se  ao balcão  e cheiram a vodka com cebola.  E eu, afastado ao pontapé,  resto impotente.  Vãs são as súplicas a quem chefia o pogrom.  Às gargalhadas, eles gritam:  "Spanca os judeus, salva a Rússia!" —  o vendedor de grão viola a minha mãe.  Ó, meu povo russo! —  Eu sei —  que no tem âmago  és um internacionalista.  Muitas vezes, porém,  aqueles cujas mãos são impuras,  o teu nome puro achincalharam.  Eu conheço a bondade da tua terra.  Que infame,  Que, sem hesitar, os antisemitas  Com pompa se proclamaram  "A União do povo russo"!  Parece-me  ser eu Anne Frank,  transparente,</p>
---	--	--

<p>55</p> <p>60</p> <p>65</p> <p>70</p> <p>75</p> <p>80</p>	<p>Как мало можно видеть, обонять! Нельзя нам листьев и нельзя нам неба. Но можно очень много — это нежно друг друга в темной комнате обнять. Сюда идут? Не бойся — это гулы самой весны — она сюда идет. Иди ко мне. Дай мне скорее губы. Ломают дверь? Нет — это ледоход... Над Бабьим Яром шелест диких трав. Деревья смотрят грозно, по-судейски. Все молча здесь кричит, и, шапку сняв, я чувствую, как медленно седею. И сам я, как сплошной беззвучный крик, над тысячами тысяч погребенных. Я — каждый здесь расстрелянный старик. Я — каждый здесь расстрелянный ребенок.</p>	<p>como um raminho em abril. E eu amo. E não preciso de palavras. Apenas preciso, que olhemos um para o outro. É tão pouco o que podemos ver, cheirar! Não podemos ter as folhas nem podemos ter o céu. Mas muita coisa é possível — é tão terno envolver-te num abraço num quarto escuro. Estão a chegar? Não temas, são só os murmúrios da primavera, ela está a chegar. Vem cá. Dá-me os teus lábios. Arrombam a porta? Não, é o gelo à deriva... Ervas selvagens murmuram sobre Babi Yar. As árvores olham severas, como juízes. Tudo aqui grita em silêncio, e, ao tirar o chapéu, sinto que envelheço lentamente. E eu próprio sou, um grito silencioso e sem fim</p>
---	--	---

<p>85</p> <p>90</p> <p>95</p>	<p>Ничто во мне  про это не забудет!  «Интернационал»  пусть прогремит,  когда навеки похоронен будет  последний на земле антисемит.  Еврейской крови нет в крови моей.  Но ненавистен злобой заскоруждой  я всем антисемитам,  как еврей,  и потому —  я настоящий русский!  1961</p>	<p>sobre os milhares que aqui estão sepultados.  Eu sou,  cada velho aqui fuzilado.  Eu sou,  cada criança aqui fuzilada.  E nada em mim  o irá esquecer!  E que soe  a “Internacional”,  quando for enterrado para sempre  o último antissemita da terra.  No meu sangue não corre  sangue judeu.  Mas sinto o ódio  Ilimitado e duro  de todos os antissemitas,  como se fosse um judeu,  e, por isso mesmo,  eu sou um verdadeiro russo!</p>
-------------------------------	--	---



## Anexo I – Ravina de Babi Yar

Ravina de Babi Yar durante o massacre, em 1941



Parque Memorial de Babi Yar atualmente



## **Anexo II – Testemunho de Dina Pronicheva, sobrevivente de Babi Yar**

"My name is Dina, Dina Mironovna Vasserman. I grew up in a poor Jewish family, was raised under Soviet rule in the spirit of internationalism and, thus, it is no wonder that I came to love a Russian boy, Nikolai Pronichev, married him, [and] lived with him in love and happiness. In that way I became Dina Mikhailovna Pronicheva. My [internal] passport identified me as a Russian. We had two children - a boy and a girl...Hitler's troops occupied Kiev on September 19, 1941 and from the very first day started to rob and kill Jews... We were living in terror. When I saw the posters on the city's streets and read the order: "All the Jews of Kiev must gather at Babi Yar," about which we had no idea, in my heart I sensed trouble... So I dressed my little ones, the younger one [the girl] who was 3 years old and the older one [the boy] - 5, packed their belongings into a small sack, and took my daughter and son to my Russian mother-in-law. Afterwards, I took my sick mother and, following the order, she and I started out on the way to Babi Yar. Hundreds, no thousands, of Jews were walking the same way. An old Jew with a long white beard walked next to me. He wore a talis [prayer shawl] and tefillin [phylacteries]. He was murmuring quietly. He prayed the same way as my father did when I was a child. Ahead of me a woman with two children in her arms walked along, while the third child clung to her apron-strings... Small children were crying... Russian husbands accompanied their Jewish wives. Russian wives accompanied their Jewish husbands. When we neared Babi Yar, shooting and inhuman cries could be heard... When we entered the gate, we were ordered to hand over [our] documents and valuables, and to take off our clothes. One German approached my mother and tore her gold ring off her finger. Only then did my mother say [to me]: "Dinotchka - you are Pronicheva, a Russian. You should save yourself. Run to your little ones. You should live for them." But I could not run... How could I leave my mother alone? I hugged her, burst into tears, but I could not leave her. My mother pushed me away from her, crying: "Go quickly!" I then approached a table where a fat officer was sitting, showed him my passport, and said quietly: "I am a Russian." He looked closely at my passport, but at that moment a policeman came running up and muttered: "Don't believe her, she is a kike. We know her..." The German told me to wait and to stand aside. Each time I saw a new group of men and women, elderly people, and children being forced to take off their clothes. All [of them] were being taken to an open pit where submachine-gunners shot them. Then another group was brought...With my own eyes I saw this horror. Although I was not

standing close to the pit, terrible cries of panic-stricken people and quiet children's voices calling "Mother, mother..." reached me. The German who ordered me to wait brought me to some superior of his, gave him my passport, and said to him: "his woman says she is a Russian, but a policeman knows that she is a kike." The superior took the passport, examined it for a long time, and then muttered: "Dina is not a Russian name. You are a kike. Take her away!" The policeman ordered me to strip and pushed me to a precipice... But before the shots resounded, apparently out of fear, I fell into the pit. I fell on the [bodies] of those already murdered.... During the first moments I couldn't grasp anything - either where I was or how I got there... I pretended to be dead... The shooting was continuing, and people kept falling... Suddenly all became quiet. It was getting dark... I felt we were being covered with earth... When it became dark and silent, literally the silence of death, I opened my eyes and threw the sand off me... I said to myself: "Dina, stand up. Get away. Run from here, your children are waiting for you." So, I stood up and ran, but then I heard a shot and understood that I had been seen. I fell to the ground and remained silent. It was quiet. Still on the ground, I started to move quietly toward the high hill[s] surrounding the pit".<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Informação retirada *Babyn Yar Holocaust Memorial Center*, disponível em: <https://bit.ly/3OARhSe>

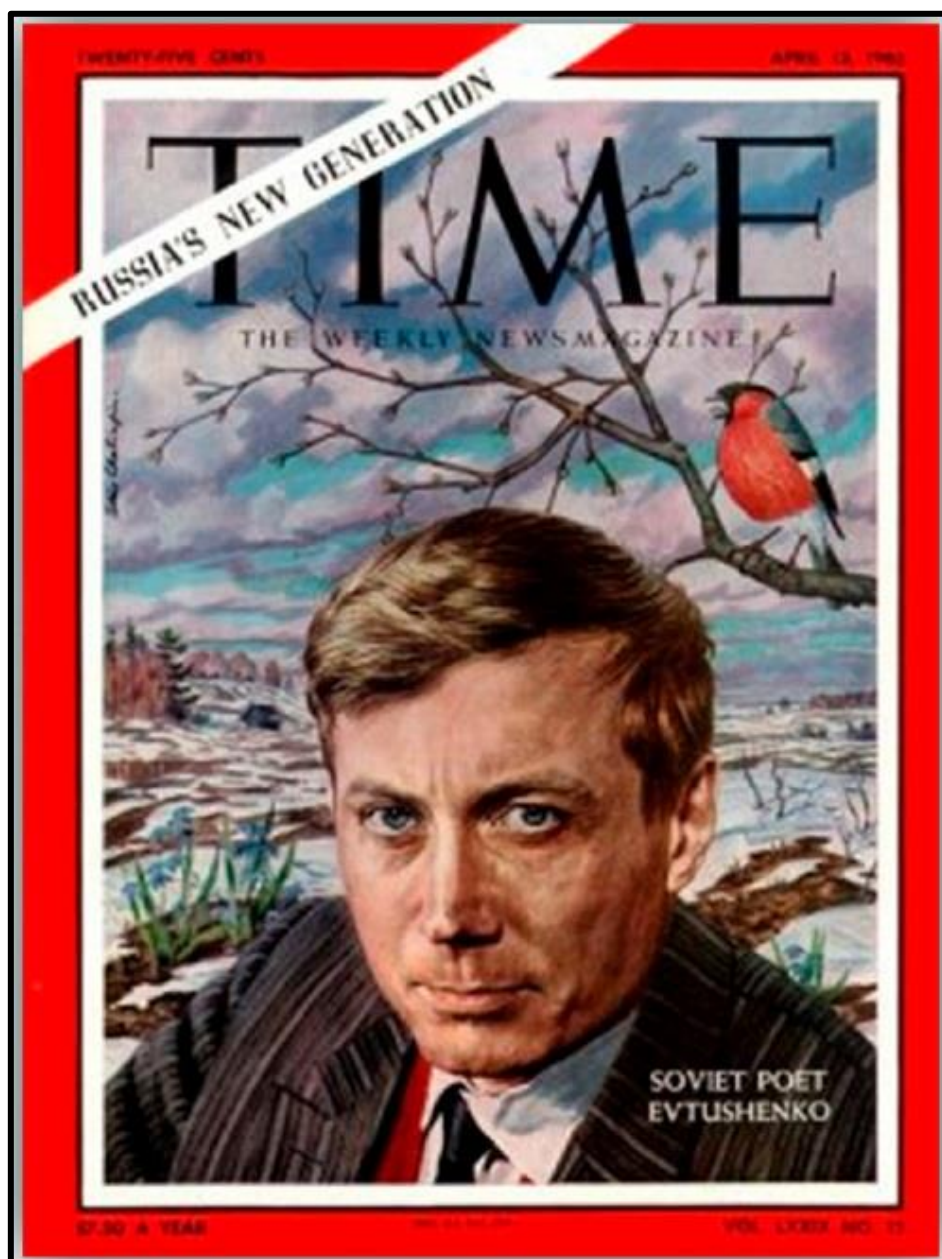
**Anexo III** – Monumento erigido para homenagear as vítimas de Babi Yar, pelo arquiteto Mikhail Lysenko, em 1976



**Anexo IV** – Menorah, monumento erigido em 1991, pelo arquiteto Yury Paskevich, em homenagem às vítimas judias de Babi Yar



Anexo V – Yevgeny Yevtushenko na capa da revista Time, em 1962





25	Бесчинствуют вожди трактирной стойки и пахнут водкой с луком пополам. Я, сапогом отброшенный, бессилен. Напрасно я погромщиков молю. Под гогот:	O, Russia of my heart, I know that you Are international, by inner nature. But often those whose hands are steeped in filth Abused your purest name, in name of hatred.
30	"Бей жидов, спасай Россию!" — насилует лабазник мать мою. О, русский мой народ! — Я знаю —	I know the kindness of my native land. How vile, that without the slightest quiver The antisemites have proclaimed themselves The "Union of the Russian People!"
35	ты По сущности интернационален. Но часто те, чьи руки нечисты, твоим чистейшим именем бряцали. Я знаю доброту твоей земли.	It seems to me that I am Anna Frank, Transparent, as the thinnest branch in April, And I'm in love, and have no need of phrases, But only that we gaze into each other's eyes.
40	Как подло, что, и жилочкой не дрогнув, антисемиты пышно нарекли себя "Союзом русского народа"! Мне кажется —	How little one can see, or even sense! Leaves are forbidden, so is sky, But much is still allowed – very gently In darkened rooms each other to embrace.
45	я — это Анна Франк, прозрачная, как веточка в апреле. И я люблю. И мне не надо фраз.	- "They come!"  - "No, fear not – those are sounds Of spring itself. She's coming soon. Quickly, your lips!"
50	Мне надо, чтоб друг в друга мы смотрели.  Как мало можно видеть, обонять! Нельзя нам листьев	- "They break the door!"  - "No, river ice is breaking..."  Wild grasses rustle over Babi Yar,

55	<p>и нельзя нам неба.  Но можно очень много —  это нежно  друг друга в темной комнате обнять.  Сюда идут?</p>	<p>The trees look sternly, as if passing judgement.  Here, silently, all screams, and, hat in hand,  I feel my hair changing shade to gray.</p>
60	<p>Не бойся — это гулы  самой весны —  она сюда идет.  Иди ко мне.  Дай мне скорее губы.  Ломают дверь?</p>	<p>And I myself, like one long soundless scream  Above the thousands of thousands interred,  I'm every old man executed here,  As I am every child murdered here.</p>
65	<p>Нет — это ледоход...  Над Бабьим Яром шелест диких трав.  Деревья смотрят грозно,  по-судейски.  Все молча здесь кричит,  и, шапку сняв,</p>	<p>No fibre of my body will forget this.  May "Internationale" thunder and ring  When, for all time, is buried and forgotten  The last of antisemites on this earth.  There is no Jewish blood that's blood of mine,  But, hated with a passion that's corrosive  Am I by antisemites like a Jew.  And that is why I call myself a Russian!</p>
70	<p>я чувствую,  как медленно седею.  И сам я,  как сплошной беззвучный крик,  над тысячами тысяч погребенных.</p>	
75	<p>Я —  каждый здесь расстрелянный старик.  Я —  каждый здесь расстрелянный ребенок.</p>	
80	<p>Ничто во мне  про это не забудет!  «Интернационал»</p>	



Anexo VII – Dmitry Shostakovich na capa da revista Time, em 1942



**Anexo VIII – Parte 1 da Sinfonia 13 de Dmitry Shostakovich (parte 1 – Babi Yar)**

**СОСТАВ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ  
ESECUTORI**

Piccolo  
2 Flauti  
3 Oboi (III=Corno inglese)  
3 Clarinetti (B,A)  
(III=Clarinetto piccolo—Es)  
(III=Clarinetto basso—B)  
2 Fagotti  
Contrafagotto (=Fagotto III)

\* \* \*

4 Corni (F)  
3 Trombe (B)  
3 Tromboni  
Tuba

\* \* \*

Timpani  
Triangolo  
Castagnetti  
Legno  
Tamburino  
Tamburo  
Frusta  
Piatti

Cassa  
Tam-tam

\* \* \*

Campanelli  
Campane  
Silofono  
Celesta  
Arpe (2—4)  
Piano

\* \* \*

Basso solo  
Coro Bassi (40—100)

\* \* \*

Violini I (16—20)  
Violini II (14—18)  
Viole (12—16)  
Violoncelli (12—16)  
Contrabassi\* (10—14)

Продолжительность звучания—ок. 60 мин.

Duration: approx. 60 mins.

\* Обязательно пятиструнные.

# I. Бабий Яр

Adagio ♩ = 58

3 Oboi

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

Timpani

Campane

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*p*

*mf espr.*

*con sord.*

*tenuto*

*a2*

*pizz.*

*p*

Ob. I. II *p*

Cl. (B) *p*

Cl. b.

Fag. *a<sup>2</sup>*

C-fag.

Cor. *senza sord.*

Tr. - b. I. II

Timp.

C-ne

Archi

5

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features staves for Oboe (I and II), Clarinet in B-flat, Clarinet in B-flat, Bassoon (a2), Contrabassoon, Cor Anglais (without mutes), Trombone (I and II), Timpani, and Cymbals. The string section (Archi) is represented by four staves. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (senza sord.), and fingering (a2). The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The page number '4' is in the top left, and '10280' is at the bottom center.

1

Ob.

Cl.

Cl. b. *Cl. b. muta in Cl. III (B)*

Fag. *a2*

C-fag.

Cor.

Tr-be *I senza sord.*

Timp.

C-ne *b<sub>0</sub> b<sub>1</sub> b<sub>2</sub>*

Coro *p espress.*  
 Над Бабьим Яром памятников нет. Крутой об.

1

Archi *p* *div. arco* *p* *arco* *p*

11

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Tuba

Timp.

Coro

*cresc.* *tenuto*

- рыв как гру.бо.е над. гро. бье. Мне страш - но, мне се. го. дня столь. ко лет, как са. мо.

*tenuto*

*cresc.* *tenuto*

*cresc.* *div.* *tenuto*

*cresc.* *tenuto*

*cresc.* *div.* *tenuto*

17

*cresc.* *div.* *tenuto*

Ob. *tenuto*  
 Cl. *III tenuto*  
 Fag. *f tenuto*  
 C-fag. *f tenuto*  
 Cor. *a2 tenuto mf*  
 Tr-be *I.III senza sord.*  
 Tr-ni e Tuba *mf tenuto*  
 Timp. *mf*  
 C-ne *mf*  
 Basso solo *p espr.*  
 Coro *f*  
 Archi *mf pizz. unis. pizz. arco dim. p*

му еврейскому на. ро. ду.

21 10280 dim. p

2

Basso solo  
тут стою, как буд-то у кри-ни-цы, да-ю-щей ве-гу в на-ше брат-ство мне. Здесь

V-c.  
div.

C-b.  
27  
div.

I. II a2

Cl.  
mf

Basso solo  
рус-ски-е ле-жат и у-кра-ин-цы, ле-жат сев-ре-я-ми в од-

V-c.  
unis.

C-b.  
31  
unis.

3

Cl.  
I. II a2  
f espr.

Fag.  
I  
p  
f espr.

C-fag.  
p  
f espr.

Cor.

Basso solo  
ной зем-ле. Мне ка-жет-ся, что Дрей-фус-э-то я. Ме-щан-ство -

V-ni II  
arco  
p espr.  
mf espr.

V-le  
p  
mf espr.

V-c.  
mf espr.

C-b.  
35  
mf espr.

Cl. *p cresc.* *f pesante*

Fag. I *p cresc.* *f pesante*

C-fag.

Cor. *p cresc.* *f pesante*

Tr-be

Basso solo  
мой до-носчик и судья! Я за ре-шет-кой,

Archi *p cresc.* *f pesante*

39 *p cresc.* *f pesante*

Cl. *p* *cresc.*

Fag. *p* *cresc.*

C-fag.

Cor. a2 con sord. *p* *cresc.*

Tr-be con sord. *p* *cresc.* III con sord. *p* *cresc.*

Basso solo [cresc.] *ff*  
я по-пал в коль-цо, за-травлен-ный,

Archl. pizz. *f*

42 10280

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor. <sup>a2</sup>

Tr-be

Basso solo

o - пле-ван-ный,                      о - бо-лган-ный,

Archi

45

Detailed description of the musical score: The score is for page 11 of a larger work. It features a woodwind section with Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.). The brass section includes Cor Anglais (Cor. a2), Trumpets (Tr-be), and Trombones (Tr-be). A Bass soloist (Basso solo) has a vocal line with the lyrics "о - пле-ван-ный, о - бо-лган-ный,". The string section (Archi) is divided into Violins and Cellos/Double Basses. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p creso.* (piano crescendo). The woodwinds and brass play rhythmic patterns, while the strings provide harmonic support. The vocal line is in a lower register, with a sharp sign indicating a pitch bend or ornament.

4

Fag. *f* *a2 tenuto* *f espr.*

C-fag. *f* *tenuto* *f espr.*

Cor. *f* *senza sord. a2 tenuto* *f espr.*

Tr-he *f* *I senza sord. tenuto* *f espr.*

Tr-ni e Tuba *f* *I tenuto* *f espr.* *tenuto* *f espr.*

Timp. *f*

Basso solo

и дамочки с брюссельскими оборками, визжа, зон - тами ты лут мне в лицо.

4

Archl *f* *arco* *pizz.* *f* *ff*

49 *f* *arco* *pizz.* *f* *ff*

*♩ = 80*

Picc. *53*

Fl. *53*

Ob. *53*

Cl. *53*

Fag. *53*

C-fag. *53*

Cor. *a2* *53*

Tr-be *I* *III senza sord.* *f* *53*

Tr-ni e Tuba *I* *f* *a2* *53*

Timp. *53*

Basso solo *53*

Archi *53*

*53*

Picc. *ff espr.*

Fl. *ff espr.*

Ob. *ff espr.* Ob. III muta in C.ingl.

Cl. *ff espr.*

Fag. *ff espr.*

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Timp.

Basso solo

Archi *f espr. arco dim. p*

59





Picc. *ff*

Fl. *ff* a2

Ob. *ff* a2

C. ingl. *ff*

Cl. *ff* a2 III

Fag. *ff* a2 III

Cor. *p cresc.* *ff*

Tr-be *p cresc.* *ff*

Tr-ni e Tuba *p cresc.* *ff*

Timp. *p cresc.* *ff*

T-ro *p cresc.* *ff*

Basso solo - гром. щиков мо - лю.

Archl *arco* *cresc.* *ff* *div. arco* *arco* *arco* *arco* *ff* *unis.* *ff*

Woodwind section: Picc., Fl., Ob., C.ingl., Cl., Fag. (III).  
Brass section: Cor., Tr-be, Tr-ni e Tuba, Timp., T-ro.  
Percussion: T-ro.  
Vocal: Coro.  
String section: Archi.

Key signature: B-flat major (two flats).  
Time signature: 3/4.

Rehearsal mark 7 is present at the beginning of the second measure of the woodwind and string parts.

Dynamic markings include *ff*, *p cresc.*, and *cresc.*.  
Performance instructions include *a2*, *b*, *III*, *div.*, and *umia*.

Vocal lyrics: Под го гот: „Вей жи -

97 10280

101

10280

106

Музыкальный фрагмент с нотными записями для различных инструментов и вокала. Включены инструменты: Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-ni e Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (T-ro), и Архивы (Archi). Вокальная линия содержит русские слова: "дов! Спасай Рос - си - ю!" ла - баз - ник из би - ва - ет мать мо - ю.

8

Picc. *ff*

Fl. *ff* a2

Ob. *ff* a2

Cl.ingl. *ff*

Cl. *ff* muta in Cl. b.

Fag. *ff* muta in C-fag. a2

Cor. *ff* a2

Tr-be *ff*

Tr-ni *ff* a2

e Tuba *ff*

Timp. *ff*

T-ro *ff*

Coro

107

10280

Arch. *ff*

21

Fag. *a2* *riten.* *dim.* *dim. molto*

Cor. *dim.* *dim. molto*

Tr-be *I. II.* *ff* *dim.* *dim. molto*

Tr-ni  
e  
Tuba *a2* *dim.* *dim. molto*

114 *dim.* *dim. molto*

**9** Adagio *♩ = 55*

Fag. *a2* *pp*

Tr-ni  
e  
Tuba *a2* *pp*

Timp. *p*

C-ne *p*

Cel. *p*

con sord. *div.* *pp*

con sord. *div.* *pp*

con sord. *div.* *pp* *unis.* *div.*

Archi *con sord. pp*

123 *pp*

10280

Cl. [10]

Cl.b.

C-fag.

Tuba

Timp.

C-ne

Cel.

Arpe

Basso solo *p ma maestoso*  
 О русский мой на-род, я зна-ю, ты

Archi [10]

128

10280

Cl.

Cl.b.

C-fag.

Cor.

Tuba

Arpe

Basso solo

Archi

134

10280

по сущно.стини интернацио - на - лен, но час то те, чьи ру.ки не чи -

Detailed description: This is a page of a musical score, page 23. It features a vocal solo part and orchestral accompaniment. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl.b.), Contrabassoon (C-fag.), Cor Anglais (Cor.), Tuba, Arpeggiated Piano (Arpe), Bassoon Solo (Basso solo), and Strings (Archi). The vocal line is in a bass clef and includes the lyrics: "по сущно.стини интернацио - на - лен, но час то те, чьи ру.ки не чи -". The orchestral parts include woodwinds, brass, piano, and strings. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal solo and the piano arpeggiated part. The second system contains the woodwinds, brass, and strings. The piano part has a tempo marking of 134. The string part has a tempo marking of 10280. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Cl. *p* *p* *p* *az*

Cl. b. *p* *p* *p*

C- fag. *p* *p* *p*

Cor. I. II *tenuto* *p*

Tuba *p* *p* *p*

Arpe

Basso solo  
- сты, тво - им чистейшим и - ме - нембры - да - ли. Я

Archl

138

Ob.  
C.ingl.  
Cl.  
Cl.b.  
Fag.  
C-fag.  
Cor.  
Arpe  
Basso solo  
Archi

знаю до-бро - ту мо - ей зем - ли. Как под-ло, что и жи-лочкой не

145 10280

*pizz.*  
*sf*  
*pizz.*  
*sf*  
*pizz.*  
*sf*  
*unis. pizz.*  
*sf*  
*pizz.*  
*sf*

*poco animato*

Ob. *p cresc.*

C. ingl. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Cl. b. *p cresc.*

Fag. *a2 p cresc.*

C-fag. *p cresc.*

Basso solo *cresc.*  
 дрог-нув, ан-ти-се - ми-ты на-рек - ли се-бя „Со - ю - зом рус-ско-го на -

Coro *p cresc.*  
 „Со - ю - зом рус-ско-го на -

*poco animato*

Arch. *sf senza sord. p cresc.*

151 *sf p cresc.*

12 Più mosso  $\text{♩} = 92$  27

Picc. *f* *cresc.*

Fl. *a2* *ff* *f* *cresc.*

Ob. *a2* *ff* *f* *cresc.*

C.ingl. *ff* *f* *cresc.*

Cl. *a2* *ff* *f* *cresc.*

Cl.b. *a2* *ff* *f* *cresc.*

Fag. *a2* *f* *ff* *f* *cresc.*

C-fag. *f* *ff* *f* *cresc.*

Cor. *f* *cresc.*

Tr-be *f* *cresc.*

Tr-ni  
e  
Tuba *f* *cresc.*

Timp. *f* *cresc.*

T-ro *f* *cresc.*

Basso solo *ff* - ро-да<sup>а</sup>.

Coro *ff* - ро-да<sup>а</sup>.

12 Più mosso  $\text{♩} = 92$

Archi *f* *arco* *ff* *arco* *div.* *cresc.*

155 *f* 10980 *cresc.*

Musical score for page 28, featuring Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Cor, Trumpet, Trombone, Trumpet and Tuba, Timpani, Snare Drum, and Archi. The score is in 2/4 time and includes various dynamics such as *ff*, *mf*, and *arso.* (arso). The woodwind section (Picc., Fl., Ob., Cl., Cl.b., Fag., C-fag.) plays a melodic line with grace notes and slurs. The brass section (Cor., Tr-be, Tr-ni, Tuba) provides harmonic support with chords and accents. The percussion (Timp., T-ro) features rhythmic patterns. The string section (Archi) plays a rhythmic accompaniment, with the bass line marked *arco*. The score includes a first ending bracket over the final measures.

163

13 Allegretto  $\text{♩} = 120$  29

Basso solo  
 Мне ка-жет-ся, я-э-то Ан-на Франк,

V-c. div. *p*

C-b. div. *p*

177

Basso solo  
 про-зрач-на-я, как ве-точ-ка в ап-ре-ле,

V-c. div.

C-b. div.

178

Basso solo  
 , и я люб-лю, и мне не на-до фраз, но

V-c. div.

C-b. div.

185

Агре

Basso solo  
 на-до, чтоб друг в дру-га мы смот-ре-ли. Как

V-c. div.

C-b. div.

192

10280

14

Cel. *p*

Arpe

Basso solo  
ма - ло мож - но ви - деть, о - бо - нять!

V-c. div.

C-b. div.

199

Cel.

Arpe

Basso solo  
не - лзя нам листь - ев и не - лзя нам не - ба,

V-c. div.

C-b. div.

206

Cel.

Arpe

Basso solo

но мож - но о - чень мно - го - э - то неж - но

V-c. div.

C-b. div.

218

Cel.

Arpe

Basso solo

друг дру - га в тем - ной ком - на - те об - нять.

V-le

V-c. div.

C-b. div.

221