



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÍTALO VIEIRA LIMA

**A TEORIA DA TRANSCRIÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS: UMA LEITURA DE
PARMÊNIDES DE ELEIA**

FORTALEZA

2022

ÍTALO VIEIRA LIMA

A TEORIA DA TRANSCRIÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS: UMA LEITURA DE
PARMÊNIDES DE ELEIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Orientador: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L711t Lima, Ítalo.
A teoria da Transcrição de Haroldo de Campos: : uma leitura de Parmênides de Eleia / Ítalo Lima. –
2022.
89 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Fortaleza, 2022.

Orientação: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

1. Transcrição. 2. Haroldo de Campos. 3. Literatura Comparada. 4. Estudos clássicos. 5. Parmênides
de Eleia. I. Título.

CDD 400

ÍTALO VIEIRA LIMA

A TEORIA DA TRANSCRIÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS: UMA LEITURA DE
PARMÊNIDES DE ELEIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 26/05/2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu. (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes
Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Α Orlando Luiz de Araújo
διὰ τὴν φιλίαν καὶ ἐν ἐγκωμίῳ
cômico?

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP, pelo apoio financeiro fundamental para esse trabalho, obrigado.

À Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu, por orientar-me, o diálogo, e o exemplo, minhas palavras não poderiam expressar meu sentimento imenso de gratidão.

Ao Diego e ao Vitor da coordenação do PPGLetras-UFC, sempre prestativos, abraços.

Ao Prof. Dr. Robert de Brose Pires, por mostrar-me o verso grego, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo por diversas contribuições, em especial, por ensinar-me a desaprender e aprender e reaprender; o trabalho sério, dedicado; a delicadeza da vida, e é claro, aproveitá-la. Ao senhor este pequeno texto.

Ao Prof. Dr. Erimar Wanderson da Cunha Cruz, pelo diálogo e amizade.

Ao Prof. Ms. Gilbson Gomes Bento, por nossas conversas em torno dos estudos clássicos, estruturalismo, semiótica, entre outras coisas, abraço.

Ao Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão por mostrar-me não apenas os estudos de tradução, estudos germanísticos, mas principalmente pelas lições nos caminhos da linguagem literária. Obrigado!

Ao Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes, que se dispôs para ser avaliador deste trabalho, meus agradecimentos.

Ao Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior por participar da avaliação desta dissertação, agradecimentos.

Ao Prof. Ma. Ricelly Jäder Bezerra da Silva, obrigado, querido (*in memoriam*).

“πολὸν δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι.
μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ’ ἄλλου ἔστι λαβεῖν
εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστι: τὸ γὰρ εὔ
(ARISTÓTELES, 1831, 1459a)

“E esta é uma festa de palavras” (LISPECTOR,
2019, p. 38).

RESUMO

Esta dissertação tem como temática uma tradução poética dos fragmentos de Parmênides de Eleia, exceto o fragmento VIII. Sua abordagem parte da literatura comparada, entendida como uma abordagem interdisciplinar, na qual participam filosofia, estudos de tradução, história literária, mitologia, e demais conhecimentos; aqui determinada a partir de Haroldo de Campos e sua teoria da transcrição poética; em razão de sua temática – os fragmentos supérstites de um poeta filósofo grego do séc. VI AEC – insere-se nos estudos clássicos, especificamente, investigando o hexâmetro grego e as propostas de tradução desse para o português brasileiro; não se prescindirá da contribuição de outros teóricos ligados à literatura comparada, poética, e tradução literária. Procura-se, por fim, produzir um texto poético paralelo àquele originário da Grécia antiga, ou seja, uma transcrição de Parmênides de Eleia.

Palavras-chave: transcrição, Haroldo de Campos; literatura comparada; estudos clássicos; Parmênides de Eleia.

ABSTRACT

This dissertation has as its theme a poetic translation of Elea's Parmenides fragments, except for fragment VIII. Its approach starts from comparative literature, understood as an interdisciplinary approach, in which philosophy, translation studies, literary history, mythology, and other knowledge participate; here determined from Haroldo de Campos and his theory of poetic transcreation; because of its theme – the surviving fragments of a Greek philosopher poet from the 6th century BCE – it is inserted in classical studies, specifically, investigating the Greek hexameter and the proposals for its translation into Brazilian Portuguese; the contribution of other theorists linked to comparative literature, poetics, and literary translation will not be disregarded. Finally, it seeks to produce a poetic text parallel with that originating in ancient Greece, that is, a transcreation of Parmenides of Elea.

Keywords: Comparative Literature; Haroldo de Campos; Poetic Transcription, Classics, Parmenides of Elea.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 O Hexâmetro grego antigo.....	61
Figura 2 Explicitando o hexâmetro grego antigo.....	61
Figura 3 O hexâmetro grego antigo: pausas e pontes.....	62

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<i>1^a</i>	Primeira
<i>2^a</i>	Segunda
<i>3^a</i>	Terceira
<u>a</u>	alfa longo
<i>acc.</i>	Acusativo
<i>adj.</i>	Adjetivo
<i>adv.</i>	Advérbio
AEC	Antes da Era Comum, <i>i.e.</i> a.C.
<i>aor.</i>	Aoristo
<i>art.</i>	Artigo
<i>at.</i>	Ativo
<i>átic.</i>	Ático
<i>comp.</i>	Comparativo
<i>conj.</i>	Conjunção
<i>contr.</i>	Contrato
<i>dat.</i>	Dativo
<u>e</u>	éta η
EC	Era Comum, <i>i.e.</i> d.C.
<i>ép.</i>	Épico
<i>f.</i>	Feminino
<i>frag.</i>	Fragmento
<i>fut.</i>	Futuro
<i>gen.</i>	Genitivo
<i>i.e.</i>	Lat. id est ≈ isto é; ou seja.
<i>imperf.</i>	Imperfeito
<i>ind.</i>	Indicativo
<i>inf.</i>	Infinitivo
<i>invar.</i>	Invariável
<i>ionic.</i>	Jônico
Lat.	Latim
<i>loc. adv.</i>	locução adverbial

<i>LSJ</i>	<i>Greek-English lexicon: with a revised supplement for R. Jones.</i>
<i>m.</i>	Masculino
<i>méd.</i>	Médio
<i>metaf.</i>	Metáfora
<i>mp.</i>	Médio-passivo
<i>neut.</i>	Neutro
<i>nom.</i>	Nominativo
<u>ω</u>	oméga ω
<i>opt.</i>	Optativo
<i>p.</i>	Página
<i>part.</i>	Particípio
<i>partíc.</i>	Partícula
<i>pass.</i>	Passivo
<i>perf.</i>	Perfeito
<i>pl.</i>	Plural
<i>pres.</i>	Presente
<i>pron.</i>	Pronome
<i>rel.</i>	Relativo
<i>s.</i>	Substantivo
<i>séc.</i>	Século
<i>sécs</i>	Séculos
<i>sing.</i>	Singular
<i>subj.</i>	Subjuntivo
<i>Teog.</i>	Teogonia
<i>Trab.</i>	Trabalhos e os dias
<i>trad.</i>	Tradução
<i>Trad.</i>	Tradução
<i>v.</i>	Verso.
<i>verb.</i>	Verbo
<i>voc.</i>	Vocativo

LISTA DE SÍMBOLOS

- ≈ Aproximadamente, como na matemática.
- Sílabas longas
- ˘ Sílabas breves

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
1.2	E. Pound precursor.....	20
2	A PRÁTICA TEÓRICA <i>TRANSCRIÇÃO</i>.....	26
2.1	O avesso da tradução literal.....	27
2.1.1	<i>Paideuma</i>.....	31
2.1.2	<i>Paideia</i>.....	35
2.1.2.1	<i>Paideuma/Paideia</i>.....	36
2.2	Transcrição e paramorfismo.....	37
2.2.1	Metafísica da tradução.....	39
2.2.2	<i>Física da tradução</i>.....	42
2.2.2.1	<i>Um expediente em laboratório</i>.....	45
2.2.2.1.1	Algumas reflexões.....	50
3	ASPECTOS DA POÉTICA GREGA ANTIGA.....	52
3.1	Parmênides e a poesia grega antiga.....	58
3.2	O verso hexâmetro ou heroico grego.....	59
3.3	O hexâmetro e suas possibilidades de tradução.....	62
3.3.1	<i>Haroldo de Campos transcriador de Homero</i>.....	65
3.3.1.1	<i>Un coup des dents</i>.....	66
4	PARA CONCLUIR.....	69
	REFERÊNCIAS	72
	ANEXO DA NATUREZA, DE PARMÊNIDES DE ELEIA.....	80
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	86

1 INTRODUÇÃO

A via que se põe, isto é, o caminho de investigação, seu *como*, é uma via de inquérito que se desvia, que se desdobra¹ em uma busca, uma investigação, de um filósofo poeta, Parmênides de Eleia. O percurso de ascensão à Deusa, a instrução (via) da *alétheia*, a instrução (via) da *dóxa* – revelam em uma tripartição, iniciada em: fragmento B1², (a) o prêmio, no qual é narrado o desvelamento de um jovem, levado por divindades femininas – filhas de Hélio, éguas sagazes, um carro veloz – até a *παρουσία*³, a presença da Deusa; (b) a via da verdade, fragmentos 2 ao 8, v.49, explicitação da Deusa acerca do Ser e da legitimidade do conhecimento; (c) e a partir do v. 50 do fragmento 8 ao 19, a via da opinião ou da *dóxa*, apresentando a doutrina acerca da opinião/aparência, direcionada ao jovem iniciado no caminho da Deusa, conforme divisão proposta pelo professor José Gabriel Trindade (PARMÊNIDES, 2013, p. 49). Essa divisão servirá para melhor abordagem desse poema, que chegou até nós em estado fragmentário, e, nesse sentido, tal divisão não implica qualquer juízo de valor ou pressuposto teórico, filosófico, etc.

Porém, quem foi Parmênides de Eleia? Para responder, primeiramente, tal interrogação faz-se necessário estabelecer alguns diretrizes acerca da discussão sobre a autoria. Como aponta Leyla Perrone-Moysés (2005), embasada em Roland Barthes, a noção corriqueira de autor,⁴ poderá ser substituída pela noção de *biografema*. No prefácio à *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes assim propõe, a noção de biografema:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desvelto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões: digamos, “biografemas”, [...] uma vida esburacada, em suma, como Proust soube a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens [...] é entrecortada, à moda de soluços salutareos, pelo negro apenas escrito no intertítulo, pela irrupção desenvolta de outro

¹ O adjetivo palíntropos [παλίντροπος], na parte final do fragmento B6, v. 9, diz: “...πάντων δὲ παλίντροπός ἐστι κέλευθος”, tradução própria: “...de todos é a via que desvia”. Composto de pálin [πάλιν], advérbio de repetição e de trópos [τρόπος], substantivo com frequente uso adverbial, o modo, o jeito, o meio, a maneira de algo; palíntropos significaria, nessa perspectiva, tanto retornar quanto desviar – ir para o lado oposto. Justamente essa é condição parmenídica, caminha esse trabalho, no (re)buscar, desviar-se pelo caminho – método – de investigação. Essa também parece ser a condição da pesquisadora, pesquisador, seguindo seu caminho, desvia-se, retorna, para manter-se no movimento de busca, pesquisa, investigação. **Doravante, quando não indicado, as traduções pertencem ao autor desta dissertação.**

² Doravante, a obra de Diels-Kranz. **Die Fragmente Der Vorsokratiker**, será citada como fragm. B de I a XIX. Cf. Referências neste trabalho.

³ Composta da preposição παρά (pará), significa: ao lado de, junto de, e de uma substantivação de um participio do verbo ser οὐσία (ousía) que significa: propriedade, riqueza, com a filosofia passou a significar, realidade, essência, substância. Tal palavra geralmente traduzida por presença, o que não está errado, acrescente-se que essa presença que se manifesta, apresenta-se no estágio máximo, pleno. Quando no fragm. I, Parmênides chega à morada da Deusa, é ápice da presença, o ponto máximo; logo, considerar παρουσία somente enquanto presença parece enfraquecer o emprego dela neste contexto.

⁴ “De fato, o que lhe interessa não é a biografia do homem Marcel Proust desembocou no romance, mas como a escrita do romance criou a personagem “Marcel”, desde então inseparável da biografia do autor, recriada e justificada pela obra.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 200-201).

significante (BARTHES, 2005, p. XVII).

Gostos, pormenores, inflexões, constituintes desse *biografema*, seguindo essa perspectiva, Parmênides nasceu na cidade grega de Eléa (Ἠλέα), no sul da península itálica – conhecida, no período romano, por *Velia*, *Veliae* – era filho de Pyres. Parmênides foi discípulo de Xenófanos de Cólofon, porém não seguiu o mestre. Um testemunho antigo atribui seu ano de nascimento em 540 AEC, no entanto, nesse ano, possivelmente, a cidade ainda não havia sido fundada, sendo, aproximadamente, fundada entre 540-535 AEC, o que faz com que Parmênides tenha nascido em período ulterior. Tradicionalmente, fixou-se a data do nascimento de Parmênides em 515 AEC (CONCHE, 1999, p. 5-8). Compreende-se, pelo que foi supramencionado, que o “filósofo” poeta era um grego nascido num período arcaico, da assim chamada *era das trevas* em direção ao período clássico, séc. V-IV AEC. da Grécia antiga.

Expor, em linhas gerais, quem foi Parmênides de Eleia tem por objetivo situar o lugar, no qual esta investigação operará. Está-se, por isso mesmo, frente a um poeta filósofo do séc. VI AEC, com um dialeto grego dos fins da época arcaica, estilizado, tanto do ponto de vista lexical – poucas são as palavras que não estavam em Homero e/ou em Hesíodo – quanto do ponto de vista da métrica: os fragmentos, o modo como chegou até nós a obra de Parmênides, os textos fragmentários estão urdidos numa metrificação tradicional à épica, àquela de Homero e Hesíodo, ou seja: verso hexâmetro ou heroico.

Nesta contextualização, falta ainda explicitar o que se entende por *poeticidade*. Com base no parâmetro teórico-metodológico, o que se enfoca aqui à compreensão de uma poeticidade é a produção de linguagem, o poeta seria aquele que opera, produz arte via linguagem verbal, engendrando objetos verbais, poemas (verbal aí em sentido amplo).

Deve-se, agora, explicitar a noção de texto, que melhor se adequa em ser tanto um texto escrito quanto um suporte para escritos, e que tal suporte possibilite oralização, nas diversas possibilidades de leitura, incluindo aquela realizada pelo o ator no palco. A noção de texto segue aquela teorizada por R. Barthes, lido aqui pela obra *Texto, crítica, escritura* (2005) de Leyla Perrone-Moisés. À noção de texto, escritura, é de difícil definição pois seu conceito é de tipo operacional,⁵ explicitado como conjunto de procedimentos que compõem o

⁵ O primeiro a propor a concepção de conceito operativo foi o físico Percy Williams Bridgman (BRIDGMAN, 1927 apud ABBAGNANO, 2007, p. 728-729): “Portanto, o conceito de comprimento é fixado quando são fixadas as operações com as quais o comprimento é medido, ou seja, o conceito de comprimento implica nada mais nada menos que o conjunto de operações com as quais o comprimento é determinado. Em geral, por um conceito não entendemos nada mais que conjunto de operações; o conceito é sinônimo do conjunto de operações correspondente. Se o conceito é físico, tal como o comprimento, as operações são operações físicas reais, como p. ex. aquelas com as quais o comprimento é medido; se o conceito é mental, como por ex. a continuidade

próprio conceito.

Trata-se de um conceito (abstrato) operatório que não pode nem pretende recobrir exatamente nenhuma obra ou trecho de obra concretos. Menos (ou mais?) do que um conceito, trata-se de um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 29).

Trata-se de um feixe de traços que caracterizam um conceito, nesse caso, e tão somente quando esse ocorre, observa-se esse conjunto de traços, distinções. Portanto, não é possível, definir *a priori* o que é ou não um conceito ou ter um conjunto de pré-noções, apenas com a sua concretização⁶ será possível auferi-lo.

Seguindo a noção de texto-escritura, ter-se-á um conjunto de traços, feixe de distinções, que deve aparecer na escritura, quando essa ocorre – a escritura acontece. Deste modo expõe tais traços do texto-escritura Perrone-Moisés (2005, p. 52): o texto-escritura é o local do deslocamento de linguagem, de sentido; em toda parte há texto, apesar de nem tudo o sê-lo; texto é uma produção contra o regime universalizante da rotina, da repetição; o texto não possui apenas um suporte, o escrito, existem outros suportes, “existe um texto na rua, como no livro”; o texto-escritura é um produto social, enquanto tal em parte é crítica da ideologias, em parte não deixa de ser resultado da sociedade que o produz; na produção do texto, dá-se a relação entre o sujeito e a língua, o código, produzindo o texto-escritura o sujeito critica-se, pluraliza-se; o texto é a diferença; nessa perspectiva, ele é utópico, propõe outra forma de organização textual, junção da *dóxa* e do paradoxo, o que engendra em tese, utopicamente, outras formas de organização social.

Dados os traços que formam a concepção de texto para tradução, faz-se necessário nesse sentido tratar da poeticidade de Parmênides. Abordando os fragmentos de Parmênides como um registro de certa performance, seguir-se-á a proposta da teoria da transcrição da épica grega arcaica de Haroldo de Campos. Em *Para transcriar a Ilíada*, Haroldo de Campos estabelece o seguinte critério: “Estou empenhado em recriar, em nossa língua, o quanto possível, a *forma da expressão* (no plano fônico e rítmico-prosódico) e a *forma do conteúdo* (a ‘logopéia’, o desenho sintático, ‘a poesia da gramática’)” (CAMPOS, 1992, p. 145).

Haroldo de Campos entende esse par – a forma da expressão e a forma do

matemática, as operações são mentais, e através delas determinamos se dado conjunto de grandezas é contínuo”. Como explicita Abbagnano (2007, p. 728): “Doutrina segundo a qual o significado de um conceito científico consiste unicamente em determinado conjunto de operações.” Apesar de delimitado no campo da física, nada obsta o uso desse nos demais ramos do saber e do conhecimento.

⁶ Exclua-se qualquer teor de ordem teórica nesse emprego, em especial, o conceito de concretismo; no parágrafo acima concerne ao termo “materialização”. Conforme Houaiss: “concretizar v. {mod. 1} *t.d. e pron.* realizar(-se), materializar(-se) ~ concretização *s.f.*” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2001, p. 177).

conteúdo – como a materialidade do signo linguístico,⁷ a materialidade sígnica seria, portanto, uma forma significante:

Essa *forma semiótica* (o “intracódigo” antes mencionado) não se confunde com o singelo conteúdo superficial, definindo-se, não obstante, como uma *forma significante*, porque imantada de relevância semântica em suas mínimas articulações (CAMPOS, 1996, p. 135).

É nesse sentido que se deve entender a poeticidade de Parmênides de Eleia neste trabalho. Uma vez que há em português brasileiro duas traduções meritórias, traduções realizadas com grande esforço, uma com laivo relativo à tradição filosófica, a tradução do Professor José Gabriel Trindade (PARMÊNIDES, 2013); e outra do Professor José Cavalcante de Souza (SOUZA, 2000), marcada por uma abordagem filológica; ambas as traduções em verso livre. De fato, a tradição da filosofia já realizou sua tradução, assim como aquela de teor filológico. Que procedimento metodológico, portanto, – diferente dos apontados acima – engendraria uma tradução de importância?

Retomando a questão teórico-metodológica, ela é fundamental pois possibilita outro parâmetro, diferente dos supracitados e referidos nas duas traduções principais já realizadas em língua portuguesa brasileira. Esta investigação guiar-se-á pela *literatura comparada* via tradução. Nesse âmbito, adentra-se um vasto espaço prático-teórico, repleto de abordagens sobre o processo de tradução, da crítica e de recepção literária. Explicitemos, pois, como a literatura comparada é articulada neste trabalho para, em seguida, expor como Haroldo de Campos a compreende.

A tradução é agente basilar na literatura comparada, uma vez que a literatura se faz de literatura, a tradução mostra-se uma transculturação, pois não se traduz apenas línguas, idiomas, mas “recortes culturais” engendrados pelas obras literárias, como argumenta Haroldo de Campos: “Tradução como transcrição e transculturação, já que não só o texto, mas uma série cultural (o ‘extratexto’ de Lotman) se transtextualizam no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos.” (CAMPOS, 2013, p. 12).

Tratar Parmênides de Eleia pelo ângulo de determinada concepção de poesia, visando traduzi-lo poeticamente, não foge à literatura comparada, nem ao traduzir, componente fundamental dessa, antes perceber: atribuir à tradução a tarefa de amplificar determinada dimensão do texto originário é um procedimento comum ao procedimento de traduzir e essa é a importância que se procura “imprimir” neste trabalho.

⁷ Conforme Campos: “Considerado de um ponto de vista linguístico, esse *intracódigo* seria o espaço operatório da “função poética” de Jakobson, a função que se volta para a materialidade do signo, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a *forma de expressão* (aspectos fônicos e rítmico-prosódicos), como a *forma do conteúdo* (aspectos morfossintáticos e retórico-topológicos)” (CAMPOS, 1996, p. 133).

Sobre essa questão, comenta Tania Carvalhal:

Toda tradução literária é uma das possíveis versões de um texto original. Assim sendo um texto novo é ainda o texto anterior. Dito de outro modo: é a realização de uma possibilidade de ser do texto original que a tradução se encarrega de concretizar. [...] Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser. [...] A tradução é assim uma das leituras possíveis do texto, a realização de suas potencialidades (CARVALHAL, 1993, p. 50).

No artigo *De traduções, tradutores e processos de recepção literária* (2000), Tania Carvalhal chega à seguinte conclusão:

Os papéis hoje atribuídos aos tradutores e **às traduções nos processos de disseminação e de recepção literários**, aqui mencionados, seriam certamente suficientes para que se considere a importância deste tipo de estudo no âmbito da **literatura comparada**, para que nele encontremos interesse e para que se converta em objeto de permanente reflexão (CARVALHAL, 2000, p. 92. Destaque meu).

Carvalhal apresenta as premissas para a conclusão supracitada, que se julga como momentos do traduzir – atividade de tradução – nos quais emerge uma conjuntura entremeada entre tradução, recepção do “material” literário e literatura comparada:

Deste modo, graças a essas aproximações, não podemos deixar de reconhecer, hoje, que as traduções são elementos importantes nos processos de circulação literária e que devem ser estudadas em si mesmas e nas diferentes formas de sua contribuição, como concretização possível de outros textos e de outras culturas (CARVALHAL, 2000, p.87).

Um desses momentos ao qual a autora se reporta é o da escrita da história literária, que *via* tradução torna possível investigar os desdobramentos que ocorreram em certo período: o modo como determinada literatura traduzida foi recebida, e suas consequências: rejeição, aceitação, novas traduções, reescritas, etc.; apresentando como o processo de traduzir, portanto, causa e sofre influência em certa literatura nacional e em consequência, na literatura mundial (*Weltliteratur*).

Outrossim, no procedimento tradutório, inegavelmente, o tradutor, a tradutora, opera como um “mediador de cultura”, porque sua atividade com seus resultados não são meramente interliterários em sentido estrito, mas também interculturais, papel reconhecidamente de quem traduz:

O tradutor é um intermediário exemplar que torna possível o conhecimento não apenas de uma literatura engendrada em outra língua mas também de costumes e dados culturais veiculados pelo texto traduzido. [...] permite o conhecimento de procedimentos e de formas literárias que recebem freqüentemente uma acolhida imprevista da literatura/cultura de chegada e que trazem consigo novas orientações e novas tendências (CARVALHAL, 2000, p. 87).

Carvalhal indica ainda que as tradutoras e os tradutores com suas traduções reordenam a tradição literária, “(re)formulam” o remanescente literário, seja circunscrito a uma literatura nacional ou à literatura mundial (CARVALHAL, 2000, p. 90).

Essa explicitação aponta momentos, atividades, revela como no procedimento de traduzir imbricam-se uma interdisciplinaridade entre estudos de tradução, estudos culturais, linguística, crítica, teoria e historiografia literária, etc., o que parece “posicionar” a literatura comparada enquanto essa ambiência abrangente dessa interdisciplinaridade:

De um lado, é ele quem estabelece as relações, quem torna mais fácil o conhecimento, a aproximação de povos e culturas, a quem é dado, por vezes, selecionar os textos a serem lançados na outra cultura, a quem, em suma, é entregue a tarefa de transpô-los. De outra parte, o tradutor interfere diretamente na produção literária de um país na medida em que ele recria, segundo um modelo anterior, formas e idéias que é preciso inserir na própria tradição (CARVALHAL, 2000, p. 88).

Por exemplo, E. Pound observa que a tradução foi de suma importância à literatura inglesa, fator determinante para a expansão dessa literatura; pós o período inicial da literatura inglesa, primevo medieval, das obras *Seafarer* e *Beowulf*, Pound argumenta que a tradução foi catalizadora na literatura inglesa e o poeta vai além no argumento que grandes épocas são épocas de traduções:

Após esse período, a literatura inglesa vive da tradução, foi nutrida por tradução; toda nova vivacidade, toda nova projeção é incentivada pela tradução, toda supostamente grande época é uma época de traduções, iniciando com Geoffrey Chaucer, Le Grand Translateur, tradutor do Romance da Rosa, parafraseador de Virgílio e Ovídio, condensador de antigas estórias que ele encontrara em latim, francês e italiano (POUND, 1968, p. 34-35).⁸

O que corrobora, portanto, como o fazer literário imbrica-se com a tradução, bem como a recepção dos materiais literários como também sua “adequação” pela crítica; Pound propõe ainda a qualidade da tradução como um modo, método privilegiado, para a pesquisa em literatura comparada.

Agora, estou tentando dizer ao leitor o que ele é capaz de aprender da literatura comparada por meio das traduções, que são, em si mesmas, uma leitura melhor que o ‘verso original’ desses períodos. Ele é capaz de estudar todo o desenvolvimento local, ou, dizendo melhor, a sequência do estilo local em verso britânico através do estudo de traduções de Horácio, que foram disseminadas em sequência ininterrupta pela imprensa britânica desde 1650 (POUND, 1968, p. 35).⁹

Destacar E. Pound como exemplo não é mero acaso, George Steiner (STEINER, 1995, p. 1) aponta que o trabalho de Ezra Pound é plenamente comparativo: “A noção de

⁸ “After this period English literature lives on translation, it is fed by translation; every new exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translations, beginning with Geoffrey Chaucer, Le Grand Translateur, translator of the Romaunt of the Rose, paraphraser of Virgil and Ovid, condenser of old stories he had found in Latin, French, and Italian.”

⁹ “I am now trying to tell the reader what he can learn of comparative literature through translations that are in themselves better reading than the ‘original verse’ of their periods. He can study the whole local development, or, we had better say, the sequence of local fashion in British verse by studying the translations of Horace that have poured in uninterrupted sequence from the British Press since 1650.”

‘make it new’ (preceito de Ezra Pound) é comparativa em lógica e substância.”¹⁰ No processo da literatura comparada, conforme Steiner, seus procedimentos – interpretação, juízo estético, leitura, etc. – emergem dimensões sociais, históricas, pressupostos técnicos similares a uma câmara de eco: “Interpretação e juízo estético, apesar de espontâneo no enunciado, apesar de provisório ou mesmo equivocado, surge de uma câmara de eco de pressupostos históricos, sociais, técnicos e de reconhecimento” (STEINER, 1995, p. 1).¹¹ Tal processo dinâmico, seja na leitura, seja na interpretação é comparativo: “Ler é comparar. Desde sua inserção, os estudos literários e as artes de interpretação têm sido comparativos” (STEINER, 1995, p. 3).¹²

Compreenda-se, por conseguinte, que o marco da literatura comparada, mesmo que alcance diversas dimensões do conhecimento – históricas, sociológicas, linguísticas, etc. – não é apresentada neste trabalho como totalizante, universalizante, uma disciplina ou método engendrado da subordinação de disciplinas auxiliares, procurando anular as diferenças e particularidades em favor de uma disciplina mais organizada, coerente, completa, que tenha um objeto específico – área de investigação – expondo-se com certa universalidade e de caráter proscritiva.

A literatura comparada aqui realizada segue as diretrizes que no Brasil foram produzidas pelo movimento de poesia concreta, cuja produção, como Carvalhal ressalta (CARVALHAL, 2000, p. 89), rendeu grande contribuição, em especial com os aportes de Haroldo de Campos: desde a produção poética de vanguarda até as transcrições, Haroldo de Campos produziu um vasto material com sua atividade crítico-tradutória: a tradução dos Cantos de Pound – junto com seu irmão Augusto de Campos, Décio Pignatari e Mario Faustino (POUND, 1983), passando pela cantos da Comédia de Dante (CAMPOS, 1998), partes do Finnegans Wake – junto com seu irmão, Augusto de Campos (CAMPOS, 2001), cenas finais do Fausto II de Goethe (CAMPOS, 1981), poesia de vanguarda russa, Maiakovski e Khliébnikov (CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 2001) alcançando nessa empreitada a poesia bíblica (CAMPOS, 1993) e a Ilíada de Homero (CAMPOS, 1993), um trabalho de mais de dez anos, edição em dois volumes, respectivamente (HOMERO, 2001) e (HOMERO, 2002).

¹⁰ “The notion of 'making new' (Ezra Pound's injunction) is comparative in logic and substance.”

¹¹ “Interpretation and aesthetic judgement, however spontaneous in utterance, however provisional or even misguided, arise from an echo-chamber of historical, social, technical presuppositions and recognizance.”

¹² “To read is to compare. From their inception, literary studies and the arts of interpretation have been comparative.”

1.2 E. Pound precursor

A dimensão comparativa na obra de Haroldo de Campos apoia-se na poética Ezra Pound. Pound propôs a noção de paideuma. Deve-se entender tal noção como uma escolha preliminar tomada pelo ângulo da invenção; segundo Haroldo de Campos: “Dizer paideuma, é dizer justaposição das partes vivas de uma cultura” (CAMPOS, 1983c, p.146). Já que não é possível ler todo corpus literário remanescente disponível numa dada época, a necessidade da crítica faz-se premente. O conceito de crítica, para Pound, incorporada por Haroldo de Campos, dá-se a partir de sua etimologia: “KRINO, fazer a sua própria seleção, escolher. É isto o que a palavra significa” (POUND, [1934] 2006, p. 34). Com efeito, κρίνω [kríno] possui justamente esse sentido em grego antigo: escolher, distinguir, discernir, decidir, julgar. O critério para discernimento é o da vivacidade, inventividade.

Como dito, trata-se de retirar da “cultura literária” aquela dimensão considerada viva, criativa. “Ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições [...]; a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas” (POUND, 1968, p. 75).¹³ Pound ilustra esse procedimento crítico como podar um jardim: “Precisa-se com urgência de uma boa poda, se é que o Jardim das Musas pretende continuar a ser um jardim” (POUND, [1934] 2006, p. 23). Desse modo o ser humano ou a geração coetânea será direcionado àquela parte da literatura embasada na criatividade, inventividade, não com aquela parte que vem sendo repetida. Por outro lado, a crítica para Pound não visa engendrar um “index”, uma lista de proibições, dogmas, antes estabelece pontos fixos de partida.¹⁴

Tomar inventividade visa paramentar a leitora, o leitor, com o que é mais criativo, para capacitá-lo a ler criticamente a literatura remanescente, seguindo a máxima poundiana: *make it new*, segundo Haroldo de Campos: “dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (CAMPOS, 1962, p. 6).

O método de Pound é a literatura comparada, portanto. Ele apresenta como esse método trabalha ilustrando-o no método da biologia, segundo ele mesmo o imagina. “O MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de

¹³ “The general ordering and weeding out of what has actually been performed; The ordering of knowledge so that the next man (or generation) can most readily find the live part of it, and waste the least possible time among obsolete issues. (CAMPOS, [1962] 2015, p. 6 – tradução).

¹⁴ “Criticism is not a circumscription or a set of prohibitions. It provides fixed points of departure” (POUND, 1968, p. 4).

uma “lâmina” ou espécime com outra (POUND, [1934] 2006, p. 23).¹⁵ Com o método comparativo, possuindo por critério a invenção, criação, começa-se a separar, κρίνω, julgar o que permaneceu criativo para determinada época. Desse modo, em atividade de constante comparação entre literaturas, separar-se-á o que permanece criativo na literatura, gerando outra história literária com base na invenção, criação. O método, conseqüentemente, operará via tradução, *criticism by translation* – para Pound, a tradução, é uma das categorias da crítica literária (POUND, 1968, p. 74).

Na esteira poundiana da crítica via tradução, *criticism by translation*, implícita uma comparação orientada pelo lema *make it new*, Haroldo de Campos operará a crítica do seguinte modo: “Crítica através da análise e comparação do material (via tradução)” (CAMPOS, 1962, p.14), no desmontar a máquina criação revelando as articulações da criação em determinada obra: “Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha.” (CAMPOS, 1962, p.14). Através da tradução, entrelaçada com o trabalho da crítica, elabora-se um entendimento que visa expor as articulações produtoras dessa “fragílima beleza”.

Tal prática teórica de traduzir visa mostrar o complexo de relações, relações entre significantes produzindo significações. Com isso, a tradutora, o tradutor, deve, segundo Haroldo de Campos, estar paramentado com as *formas poéticas, adentrar o contexto histórico-cultural* dos textos a serem traduzidos, possuir *edições filológicas, críticas, bilíngues, conhecer a recepção* pela crítica de tais textos:

O tradutor de poesia deve dominar as formas poéticas em sua língua. Além disto, a meu ver, deve ter pelo menos uma iniciação (se possível, uma assessoria de especialistas e/ou de boas edições bilíngües) na língua do original. Deve, por outro lado, enfronhar-se no contexto histórico-cultural dos textos que traduz, nas discussões críticas que suscitaram (caso da Comédia ou do Fausto), sem, no entanto, render-se à “ilusão da objetividade” (denunciada, entre outros, por H. R. Jauss), segundo a qual seria possível reprimar uma época histórica em estado “virginal”, “autêntico”, sem qualquer interferência dos “cortes sincrônicos” sucessivos e das questões propostas pelo presente de criação (CAMPOS, 1983d, p. 266).

Importa ainda a essa abordagem uma “vivência” com a atividade tradução de determinado texto, o vivenciar não se trata de algo subjetivo, esse vivenciar é uma convivência com mundo e as “técnicas” do texto em tradução.¹⁶ Já que tal abordagem é crítica, não apenas no ato de ler, é crítica também, no sentido de estabelecer um paideuma, como já

¹⁵ “The proper METHOD for studying poetry and good letters is the method of contemporary biologist, that it careful first-hand examination of the matter, and continual COMPARISON of one 'slide' or specimen with another.”

¹⁶ Conforme Haroldo de Campos: “A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido.” (CAMPOS, 1962, p.14).

supracitado: “Dizer paideuma, é dizer justaposição das partes vivas de uma cultura” (CAMPOS, 1983c, p.146); nesse caso, aquilo que se mostra inventivo e criativo, é superposto em relação às demais partes do remanescente literário estabelecendo uma tradição viva:

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. (CAMPOS, 1962, p.14).

Daí tomar um texto literário para tradução implica uma escolha crítica, crítica embasada na inventividade e criatividade. Essa crítica embasada na inventividade e criatividade tem por objetivo transformar qualitativamente a cultura: “‘Cultur morfologia’: transformação qualitativa da cultura” (CAMPOS, 1983c, p.143). O que isso poderia dizer? Proporcionar um ensino de literatura ao público interessado a partir do que permaneceu novo, ou seja, aquela parte da literatura tomada pelo ângulo da invenção, que via tradução conduz os interessados na matéria ao âmago do texto estético, texto literário; conseqüentemente, haverá uma transformação cultural, em retirar o público do ensino corrente para levá-lo a outra forma de ensino – pela tradução e pela aquela parte considerada inventiva da tradição literária – o que formará leitores e leitoras paramentados para ler criticamente o remanescente literário.¹⁷ Aqui se revela uma dimensão ética da atividade literária de Haroldo de Campos.

Nesse sentido, Haroldo de Campos propõe um *Laboratório de Textos*, uma equipe composta por linguistas, artistas (prosador e poeta) visando apresentar, por meio da tradução, os problemas e características que atravessam os textos literários. Portanto, uma reordenação, transformação, morfológica sociocultural, cultur morfologia.

Esse outro *modo* começa pelo procedimento filológico, não se limitando a ele, procura ir além do mesmo, chegando a uma dimensão hermenêutica, para traduzir junto à tradição, traduzir a tradição, na assertiva de Haroldo de Campos:

A tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como a paródia, ela é também um ‘canto paralelo’, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais. [...] que tanto afina com a idéia que tinha Goethe da apropriação, pelo poeta, do patrimônio literário extante. (CAMPOS, 1981, p. 191).

Essa dimensão tem por objetivo interpolar outras obras literárias naquela em tradução, uma vez que tal procedimento mostre-se viável. Haroldo de Campos cita como exemplo o trabalho de tradução de Odorico Mendes: “O nosso Odorico Mendes, [...] patriarca da tradução criativa, interpolava, quando lhe parecia bem, em suas traduções homéricas,

¹⁷ Segundo Haroldo de Campos: “Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será, através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, 1962, p. 17).

versos de Camões, Francisco Manoel de Melo, Antonio Ferreira, Filinto Elísio” (CAMPOS, 1981, p. 191).

No que se reporta ao significado, a “carga conceitual”, “espaço semântico”, não há uma anulação do mesmo, ao invés, é, de fato, reinterpretado, em uma atividade trabalho de decifrar e cifrar novamente via tradução: *transcrição*.¹⁸

Como dito, a prática teórica de Haroldo de Campos, seja do ponto de vista da tradução com seu conceito de transcrição poética, seja o aspecto da crítica via tradução, vem servir como suporte operativo numa reimaginação¹⁹ de Parmênides a partir de seu aspecto formal, a metrificacão, a materialidade de linguagem. Busca-se, nessa perspectiva, produzir um texto traduzido poético, paralelo ao original, afastando-se da “tradução comunicativa”, a tradução servil reprochada por Walter Benjamin.²⁰

Tomar Parmênides de Eleia por esse ângulo de investigação – de sua poeticidade – poderá chocar a quem está habituado à história da filosofia, que o recebeu apenas como o filósofo do ser, aquele que primeiro articulou uma ontologia, o que não é errado, embora seja uma limitação. O procedimento, em geral, da história da filosofia, é abstrair a parte não “conceitual” dos fragmentos de Parmênides e, a partir do conceitual, propor uma ontologia sistematizada; nesse sentido, Parmênides com a escola eleática seriam os precursores dos princípios da lógica clássica: princípio da identidade, de não contradição, e do terceiro excluído (*tertium non datur*).

Já Nietzsche, em *A filosofia da era trágica dos gregos* (NIETZSCHE, 2017, p. 78-102), um filósofo de formação filológica, aborda também Parmênides conceitualmente. Nietzsche explora os conceitos de ser, não-ser, vir-a-ser, abordados pelo desdobramento ulterior da escola eleática, como supramencionado, através das leis da lógica clássica, assim nomeados os princípios de identidade, não-contradição, e do terceiro excluído.

Desse modo também procedem Reale e Antiseri em sua *História da filosofia* (REALE; ANTISERI, 2007), acerca de Parmênides: não há espaço, nesses autores, para dimensão poética hipostasiada nos fragmentos de Parmênides. Uma característica de

¹⁸ Para Haroldo de Campos: “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1962, p. 5).

¹⁹ Sobre o conceito de reimaginação em tradução, cf. Campos (1983a, p. 27-36).

²⁰ A tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o ‘poético’? [...] De fato, daí deriva uma segunda característica da má tradução, que se pode definir, consequentemente, como uma transmissão inexacta de um conteúdo inessencial. E assim é, sempre que a tradução se compromete a servir ao leitor. (BENJAMIN, [1921] 2013, p. 101-102).

Parmênides é que o conceitual é também poético nos fragmentos do filósofo-poeta de Elea, é precisamente essa dimensão poética que interessa a esta dissertação. A Deusa que instrui Parmênides, por outro lado, diz que é necessário o aprendizado não só da verdade, mas também da opinião, ou crença, dos mortais.

Logo, está asserção parece razoável: *a tradição filosófica limitou-se ao interesse apenas da “verdade”, do conceito, no poema de Parmênides de Eleia.*

Assim “decantado”, uma assertiva de Heidegger aponta esse ângulo a ser investigado, quando considera Parmênides e Heráclito antes como pensadores, que como “filósofos”, pois a palavra filósofo já remeteria à determinada tradição filosófica, cujo escopo de investigação seria, no âmbito da filosofia pré-socrática, os conceitos filosóficos de ser, não-ser, vir-a-ser ou devir, por exemplo, e suas articulações.

Uma tal procura que aspira pelo *sophón*, pelo *hèn pánta*, pelo ente no ser, se articula agora numa questão: que é o ente, enquanto é? Somente agora o pensamento torna-se “filosofia”. Heráclito e Parmênides ainda não eram “filósofos”. Por que não? Porque eram os maiores pensadores. “Majores” não designa aqui o cálculo de um rendimento, porém aponta para uma outra dimensão do pensamento. Heráclito e Parmênides eram “majores” no sentido de que ainda se situavam no acordo com o *Lógos*, quer dizer, com o *Hèn Pánta*. O passo para a “filosofia”, preparado pela sofística, só foi realizado por Sócrates e Platão. Aristóteles então, quase dois séculos depois de Heráclito, caracterizou este passo com a seguinte afirmação: *Kai dê kai tò pálai te kai nyn kai aei zetoúmenon kai aei aporoúmenon, tí tò ón?* (Metafísica, VI, 1, 1028 b 2 ss.). Na tradução isso soa: “Assim, pois, é aquilo para o qual (a filosofia) está em marcha já desde os primórdios, e também agora e para sempre e para o qual sempre de novo não encontra acesso (e que é por isso questionado): que é o ente? (tí tò ón)” (HEIDEGGER, 1982, p. 17 [1955] destaque meu).

Tal ângulo direciona como esta investigação sobre um dos filósofos pré-socráticos deverá ser realizada; não se trata de negar os desdobramentos que são gerados na história, seja ela literária, filosófica, etc., porém, suspender as historiografias para poder ler criticamente o texto contextualizando-o à época de sua possível criação.²¹

Deve-se ainda considerar outro ponto. Gilles Deleuze, por exemplo, argumenta que não haveria duas vias em Parmênides, mas ambas são uma e a mesma coisa: a voz da

²¹ Como contexto não é algo fixo, como se a partir do contexto a questão em investigação possuísse suas delimitações factuais, o contexto, nesta perspectiva, causaria a “realidade” que determinaria o objeto contextualizado (questão, texto), logo, a “objetividade”; o contexto, portanto, reificaria o objeto em investigação munindo-se de certa realidade que esse não possui; o contexto desenrola-se em contextos. Bauman e Briggs (1990, p. 68) expõem seis tipos de contexto, contexto de significado (*context of meaning*), contexto institucional (*institutional context*), contexto do sistema de comunicação (*context of communicative system*), a base social (*social base*), contexto individual (*individual context*) contexto situacional (*context of situation*). Em substituição à noção de contexto, revela-se mais adequada a concepção de contextualização. Uma vez que o contexto pode reificar a matéria em investigação, contextualizar, por sua vez, poderá levar à regressão infinita. Como consequência, o contexto revela-se uma “falácia historicista” gerando a ideia de que texto no seu contexto estaria com significado fixado, objetificado. Desse ponto de vista, a perspectiva da contextualização mostra-se mais acertada, apresentando os elementos que entraram em relação na abordagem ao texto, que delimitarão a investigação, gerando um enquadramento: *framework*, mantendo em mente o limite, do contrário, contextualizar torna-se regressão ao infinito.

Deusa.

Não há duas “vias”, como se acreditava no poema de Parmênides, mas uma única “voz” do Ser, que se refere a todos os modos, os mais diversos, os mais variegados, os mais diferenciados (DELEUZE, 2011, p. 53).²²

Cita-se a explicitação de Deleuze com propósito de ilustrar o procedimento nesta investigação. O procedimento não tem o interesse principal em traduzir Parmênides de Eleia conforme alguma tradição filosófica, visto que há diversas abordagens já realizadas sobre o poema filosófico de Parmênides em diferentes caminhos, como esse argumento de Deleuze, arguto, desafiando o entendimento corrente sobre as vias, os caminhos [ὁδός] da Deusa, encerrado pela história da filosofia. Portanto, a dimensão metodológica não se filia, a priori, a nenhuma dessas tradições, no entanto, caso a investigação, por outro lado, a se desenrolar estiver relacionada, a posteriori, a determinada tradição, será algo involuntário, sua consequência decorre exclusivamente do procedimento metodológico aqui utilizado.²³

A pergunta, portanto: por que retraduzir Parmênides de Eleia? Não seria uma empresa de somenos, uma vez designados os aspectos específicos de traduções em português brasileiro de Parmênides? A relevância consiste justamente em realizar o que aparentemente não foi feito ainda: uma tradução poética, fundamentada na teoria da transcrição de Haroldo de Campos.

Parmênides diz no fragmento VIII que a via, o caminho que ele percorre é uma via cheia de signos: “Sobre essa via signos há – multiformes”.²⁴ Perseguir, investigar adentrando esta via de investigação o poema filosófico de Parmênides implica a procura dos signos que se apresentam no caminho, importa agora perseguir tais signos, portanto.

²² Il n'y a pas deux « voies », comme on l'avait cru dans le poème de Parménide, mais une seule « voix » de l'Être qui se rapporte à tous ses modes, les plus divers, les plus variés, les plus différenciés (DELEUZE, 2011, p. 53).

²³ Cf. ALBERT, K., 2011, p. 15-22; BOWRA, C. M., 1937, p. 97-112; Fränkel, 1975, p. 1-47. Eis aqui algumas interpretações diferentes sobre o poema filosófico de Parmênides.

²⁴ “ταύτη δ' ἐπὶ σήματ' ἔασι/ πολλὰ μάλ'”.

2 A PRÁTICA TEÓRICA *TRANSCRIÇÃO*

No âmbito dos Estudos da Tradução no Brasil, desenvolveu-se, a partir dos anos sessenta, uma prática teórica do traduzir literatura poética nomeada como *transcrição* (VIEIRA, 1999, p. 96). Tal prática de traduzir, traduzir criativamente, textos artísticos, estéticos, ou melhor, de transcriar, é oriunda de uma práxis reflexiva modelada a facturas tradutórias: a transcrição está enraizada na atividade-tradução, operando “na coreografia da dança interna das línguas.” (CAMPOS, 1981, p. 181). Haroldo de Campos, o criador do conceito de transcrição, em sua ambiência tradutora, cunhava outros termos paralelos com base nesse mesmo, isto é, de transcrição, em razão da demanda advinda do próprio texto em tradução, como aponta Else Vieira:

Tradução como ‘recriar versos’, ‘reinvenção’, um ‘projeto de recriação’ (na década de 1960), ‘transluminância’ e ‘transparadização’ (em decorrência de sua tradução de Dante), como ‘transtextualização’, como ‘transcrição’, como ‘transluciferação’ (em decorrência de sua tradução *Fausto* de Goethe), como ‘transselenização’ (como em sua tradução de *Ilíada* de Homero), como ‘reorquestração poética’ (de sua tradução da Bíblia Hebraica para o português do Brasil), como ‘reimaginação’ (de sua transcrição da poesia clássica chinesa para o português) (VIEIRA, 1999, p. 96).

O que se depreende, primeiramente, é que a noção de transcrição resvala em um vórtex de semiconceitos: em parte, são a transcrição indubitavelmente, em parte estão circunscritos à prática do traduzir coetâneos à determinada literatura, impondo, neste sentido, neste tentame, a árdua tarefa de explicitar o conceito de transcrição.

Qual seria, nesse âmbito, a diferença entre “transparadização” e “transtextualização”? Qual seria a diferença entre esses? A que se reportam “transluciferação” e “reimaginação” dentro da concepção de tradução criativa, transcrição, de Haroldo de Campos? Haveria um fundo comum no qual a noção de transcrição se mostre mais “pura”? Esse questionamento poderá ser reconfigurado em outra pergunta de capital relevância: *o que é a transcrição poética de Haroldo de Campos?*

Alhures Haroldo de Campos conceitua, já maturada, sua prática tradutória:

Meu empenho está em alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos também pela própria natureza do original, uma reconfiguração – em termos de “trans-criação” – das **articulações fonossemântica e sintático-prosódicas** do texto de partida. Tenho por objetivo obter, através da operação tradutora, um texto comparativa e coextensivamente forte, enquanto poesia em português, a ser cotejado com as versões convencionais como um virtual exemplo contrastivo do que há por fazer, nessa matéria, em nosso idioma. (CAMPOS, 1993, p. 11-12, destaque meu).

Nesse sentido, o conceito de transcrição não se mostra de fácil apreensão. Thelma Nóbrega comenta: “A transcrição é um conceito de difícil definição [...]. Por isso essa obra tradutória tão vária, que mantinha com a criação uma diferença de graus, e não de

essência, pode ser vista por vários prismas...” (NÓBREGA, 2006, p. 249). Tal dificuldade emerge de uma prática tradutória vastíssima. Haroldo de Campos traduziu diversas literaturas, desde a poesia chinesa (CAMPOS, 1983b), cenas finais do *Fausto II* de W. Goethe (CAMPOS, 1981), ou mesmo a *Iliada* de Homero. (CAMPOS, 1992), como exposto acima. Cabe salientar: a prática tradutória de Haroldo de Campos não se restringia somente a essas literaturas, por exemplo, Mallarmé, E. Pound, J. Joyce, poetas russos como Maiakovski, partes da *Comedia* de Dante, entre outros; em cada literatura com seu respectivo idioma, cultura, Haroldo de Campos não se limitava a pesquisar apenas esse ou aquele poeta de seu interesse maior, antes adentrava o campo literário daquele idioma. Deve-se considerar como uma convivência com aquela língua e com suas respectivas literaturas, sua cultura, num trabalho de crítica via tradução. (CAMPOS, 2013, 11-12).

Os conceitos trans- usados por Harold de Campos são frutos dessa prática tradutória e, a depender de cada literatura na qual ele se colocava a traduzir, surge certa demanda oriunda do texto-fonte levando-o a (re)modelar o conceito de transcrição, explicitando-o, nesse (re)modelar, como ele funciona em cada literatura em tradução.

Adentrar às reflexões críticas sobre o conceito de transcrição de Haroldo de Campos ampliará a compreensão desse modo de traduzir; não obstante a tal fato, far-se-á, num primeiro momento, uma exposição a partir do primeiro ensaio de Haroldo de Campos acerca dessa temática, para, em seguida, explicitar os desdobramentos que esse procedimento tradutório admitiu através da prática literária de seu (trans)criador.

2.1 O avesso da tradução literal

No ensaio *Da tradução como criação e como crítica* (CAMPOS, 1962), Haroldo de Campos delineia, com base na prática do traduzir, suas primeiras intuições e critérios sobre sua prática teórica do traduzir. O teórico detendo-se na linguagem de texto(s) estético(s), oriundo(s) das artes verbais,²⁵ tanto em prosa quanto em verso, começa a abordar a tradução a partir do ângulo da irreprodutibilidade das obras de artes verbais, ou seja, a intraduzibilidade, assim designado nos Estudos de tradução.

No que se reporta à questão da irreprodutibilidade ou intraduzibilidade das obras poéticas, Haroldo de Campos dirige-se, primeiramente, a Albrecht Fabri e sua concepção de *sentença absoluta*. Para Fabri, o basilar da arte é que sua essência é tautológica, ou seja, ela não significa, pois ela mesma é (CAMPOS, 1962, p. 1). Essa também é a sua

²⁵ “Artes verbais” neste âmbito designa o campo que compreende toda produção de textos artísticos, poema, prosa, textos experimentais, com finalidade estética.

significação, seu sentido, por isso o conteúdo da arte é a sua própria estrutura, consubstanciados, instrumento e realização, representação e representado. Por tal razão, Fabri propõe a noção de *sentença absoluta*. De acordo com Abbagnano (ABBAGNANO, 2007, p. 2), absoluto advém do latim, *absolutos*, aquilo que é independente, livre de toda relação, autônomo portanto. Esse é o traço que marca a obra de arte, especialmente a verbal.

Na arte, [...] “é impossível distinguir entre representação e representado”. Detendo-se especificamente sobre a linguagem literária, sustenta que o próprio desta é a “sentença absoluta”, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, a “que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento”. (FABRI *apud* CAMPOS, 1962, p. 1).

No objeto artístico, hipostasiado, adensado, resta contraproducente o ato tradutório, porque “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra” (FABRI *apud* CAMPOS, 1962, p. 1), com isso, não é possível sua realização nos textos estéticos, pelo ângulo da sentença absoluta de Fabri, uma vez que ela produziria essa deformação, uma tentativa de separar sentido e palavra. A possibilidade da tradução é um sinal, revela o aspecto menos absoluto de uma sentença, por causa, segundo Haroldo de Campos: “de sua insuficiência para valer por si mesma” (CAMPOS, 1962, p. 2). Nessa perspectiva, Haroldo incorporará a noção de tradução como crítica, noção explicitada por Fabri: “toda tradução é crítica [...] nasce da deficiência da sentença” (FABRI *apud* CAMPOS, 1962, p. 2).

Em seguida, aborda Haroldo de Campos a estética de Max Bense, apresentando-a em três aspectos característicos: *a informação documentária*, uma sentença observável, sentença-registro (está chovendo, por exemplo); *a informação semântica*, atribuidora de valores de verdade e falsidade à informação documentária (está chovendo pode ser verdadeiro ou falso) encerrando uma característica a mais na informação documentária; e por fim, a ideia de *informação estética*, na qual função e essência estão intimamente ligados a seu instrumento, inseparáveis de sua realização: “Entendida por informação estética a ‘informação sobre a informação (como existem signos de signos)’, ou seja, ‘uma informação que não pode ser separada de sua realização’.” (BENSE *apud* CAMPOS, 1959, p. 26). Observe-se o poema *Kairós* de Orides Fontela (FONTELA, 2015, p. 326):

Quando pausa
o pássaro
quando acorda
o espelho
quando amadurece
a hora.

Aquilo que supera, então, a informação semântica é a *imprevisibilidade* da

informação estética, “à improbabilidade da ordenação de signos” dessa, transformando-se, pois, em uma realização singular, continua Haroldo de Campos: “De fato, qualquer alteração na sequência de signos verbais do texto transcrito [...] perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse, de uma simples partícula” (CAMPOS, 1962, p. 3). À informação estética encerra-se impossível uma interpretação semântica, e por consequência, sua intraduzibilidade:

O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [donde], pelo menos em princípio, sua intraduzibilidade [...] Em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada (BENSE *apud* CAMPOS, 1962, p. 3).

Por fim, Haroldo de Campos aborda Sartre no que tange à distinção entre o uso da palavra na poesia e na prosa. Sartre ao fazer comentário acerca de dois versos de Arthur Rimbaud (*Ô saisons, ô châteaux/Quelle âme est sans défauts*),²⁶ aponta ele para uma transformação operada pelo poeta Rimbaud, no ato de criar esses versos, especialmente, o segundo, no qual a própria palavra, no caso *âme*, a palavra em detrimento de seu significado (*signification*), ganha existência (*mot-chose*), coisificada, torna-se interrogativa: uma substância, portanto (SARTRE, 2004, p.17 *apud* CAMPOS, 1962, p. 3-4).

Assim, compreenda-se que a questão central nessa primeira parte do ensaio em questão *Da tradução como criação e como crítica* [1962], é da possibilidade ou não da traduzibilidade de textos poéticos, consabida questão nos Estudos de tradução, ou seja, a traduzibilidade/intraduzibilidade expressões de linguagem. Seja na concepção fabriana de *sentença absoluta* ou, no caso de Bense, da *informação estética*, ambas apontam para intraduzibilidade dos textos poéticos, apesar da distinção sartreana, para Haroldo de Campos, mostra-se insustentável parcialmente. Esse autor argumenta que essa dicotomia apresentada por Sartre possui uma limitação, uma vez que há textos em prosa nos quais a materialidade da palavra é tão importante quanto na poesia, a exemplo, Haroldo de Campos cita o *Ulysses* e o *Finnegans Wake* de J. Joyce, e o *Grande Sertão: Veredas* do Guimarães Rosa, sem esquecer a produção brasileira:

Assim, por exemplo, o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ou, entre nós, as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Tais obras, tanto como a poesia (e mais do que muita poesia) postulariam a impossibilidade da tradução, donde parece-nos mais exato, para este e outros efeitos, substituir os conceitos de prosa e poesia pelo de texto (CAMPOS, 1962, p. 4).

Ultrapassando a distinção entre poesia e prosa, Haroldo de Campos propõe a

²⁶ Gostaria de traduzir esses dois versos de A. Rimbaud deste modo: “Ó sazões, ó castelos/Que alma é sem flagelo”.

noção textos, não obstante a não explicitação dessa proposta.

Retomando a problemática da intraduzibilidade, o poeta transcriador Haroldo de Campos recorre a Paulo Rónai, tradutor, crítico literário, um dos primeiros a tratar da tarefa do traduzir no Brasil, de origem húngaro-judaica, naturalizado brasileiro. Rónai, de acordo com Haroldo de Campos, teria proposto uma saída, uma rearticulação da problemática da intraduzibilidade de textos poéticos: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduzir o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (RÓNAI, 1956, p.17 apud CAMPOS, 1962, p. 5).²⁷

Apoiado nessa perspectiva de Paulo Rónai, Haroldo de Campos põe como meta para um tipo específico de tradução, a própria intraduzibilidade de textos poéticos torna-se agora a condição de possibilidade para outra operação, não mais para a tradução literal,²⁸ porém para aquilo que posteriormente será chamado de transcrição, inicialmente nomeada por Haroldo de Campos como recriação.²⁹

Deste modo, tem-se uma primeira caracterização do horizonte que Haroldo de Campos percorrerá posteriormente na tarefa de traduzir textos poético-criativos:

Para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, e imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, [...] a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota)” (CAMPOS, 1962, p. 35).

Nessa explicitação, já emerge um interesse em traduzir de outro modo, em transcriar a própria materialidade da linguagem, o signo mesmo. No desmontar e remontar a máquina criada visando uma (re)produção da beleza de texto-fonte para o texto-alvo;³⁰ arremata, pois, Campos a questão da intraduzibilidade de textos estéticos argumentando que entre o “texto final”, texto transcriado, dá-se uma *relação isomórfica* com o texto-fonte. Nesse caso, H. de Campos procura ir além de Sartre, Fabri ou Bense, numa assertiva

²⁷ Não se adentrará aqui em como Paulo Rónai propôs a intraduzibilidade como meta do tradutor e da tradutora, e o entendimento haroldiano sobre essa noção de traduzir o intraduzível, visto que não é o escopo desta dissertação.

²⁸ De acordo com Dicionário Houaiss, o verbete tradução apresenta estas definições: transposição de uma língua para outra; obra traduzida; o que expressa de modo indireto; imagem, reflexo; ato de tornar claro o significado de algo, interpretação, explicação. INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. Minidicionário Houaiss. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 734. Tais significados, por sua vez, parecem explicitar a compreensão comum, partipris, ou seja, o que pode ser chamado de tradução servil, direcionada ao interesse tão somente do significado a ser transferido do original, espécie de tradução estigmatizada por Walter Benjamin em A tarefa do tradutor, posicionamento também adotado por Haroldo de Campos.

²⁹ “Posteriormente, passei a usar o termo “transcrição” (CAMPOS, 1997, p. 208).

³⁰ Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha” (CAMPOS, 1962, p.14).

reinterpreta o próprio Max Bense:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma **relação de isomorfia**: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 1962, p. 4. Destaque meu).

Nesse primeiro momento do ensaio *Da tradução como criação e como crítica* [1962], há um elemento de igual importância, não se deve prescindir-lo: o local do significado. O “parâmetro semântico”, como nomeia-o Haroldo, não é dispensado de seu ofício nesse labor transcriativo, entretanto, nessa empresa, ele não será determinante, delimitará o espaço no qual a tradução transcriativa operará; daí a conclusão alcançada por Haroldo – o avesso da tradução literária: “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no **avesso da chamada tradução literal**” (CAMPOS, 1962, p. 5. Destaque meu).

2.1.1 *Paideuma*

Haroldo de Campos à época do ensaio *Da tradução como criação e como crítica* [1962], já incorporara à sua prática crítico-tradutória a poética de E. Pound. O segundo momento de explicitação desse ensaio, Haroldo de Campos retira da poética poundiana duas noções de crítica para traduzir literatura transcriativamente: (a) teoricamente, a crítica antecipa a criação; (b) escolha: pôr em evidência aquilo que permaneceu e permanece vivo na tradição literária (CAMPOS, 1962, p. 6).³¹ A noção de *paideuma* – a exemplo (e com grau de importância), advinda também de E. Pound – procura estabelecer uma escolha fundamental. Tal escolha fundamental determina um *tópos* no âmbito do remanescente literário, uma base – seu critério é a invenção, o que permanece vivo na literatura deverá sobrepor-se às demais partes produzidas, simples repetições³² – nessa escolha não há nada de dogmático, estagnado, estanque; é um *tópos* como um ponto de partida, para a partir dele, explorar toda a “ambiência

³¹ A respeito conferir p. 20-24 nesta dissertação.

³² No processo de produção literária, Pound estabeleceu seis categorias para escritores hierarquizados em ordem de importância, isto é, inventividade: inventores, os que primeiro criaram um novo modo de produzir literatura, cujas obras revelam tal produção; mestres, são aqueles que juntam bem os modos e processos de produção dos inventores, utilizando igual ou de melhor maneira que os inventores; diluidores, os que vêm depois das duas classes de escritores citados e não conseguem produzir um bom trabalho; bons escritores sem qualidade salientes, estando em um momento de boa produção literária em um certo país, reproduzem processos literários sem alguma inovação; beletistas, nada inventam, são especializados num ramo particular da literatura; lançadores de modas, são incapazes de organizar seu próprio conhecimento sobre literatura, igualmente incapaz de fazer uma crítica relacionando determinado livro a outros nem poderá compreender uma obra inovadora, que rompe com as convenções de seu tempo. Maiores esclarecimentos sobre essas categorias cf. (POUND, 2006, p. 42-43).

literária”.³³

Compreendida tal noção, seu critério e funcionamento enquanto determinado ponto de partida, na década de cinquenta, o paideuma haroldiano havia sido composto por determinados poetas no sentido de criadores de textos poéticos, seja prosa ou poesia. Em *A obra de arte aberta* (CAMPOS, 1955), Haroldo expõe e explicita o paideuma inicial, pois como indica título, a ideia de paideuma é *aberta*, são posicionados certos poetas que contribuíram para renovação das artes literárias. Assim inicia Haroldo de Campos o ensaio *A obra de arte aberta* [1955]:

Para objetivar o que, numa postulação voluntariamente “drástica”, no sentido pragmático-utilitário que assume a teorização poundiana, poder-se-ia definir como campo vetorial da arte poética do nosso tempo, de cuja conjunção de linhas de força resultantes previsíveis e outras imprevisas podem surgir à solicitação do labor criativo, bastaria indicar como eixos radiais as obras de Mallarmé (*Un Coup de Dés*), Joyce, Pound e Cummings. [...] será suficiente indicar alguns dos vetores da precipitação culturmorfológica que suas obras acarretam (CAMPOS, 1955, p. 49).

Então passa a explicitação Haroldo de Campos desse poetas, escritores, começando por Mallarmé. Em Mallarmé, estritamente na obra *Un coup de dés*, Haroldo de Campos ressaltava esse poema porque, ao invés de uma organização linear com a noção de princípio e fim, dá-se uma organização circular da linguagem poética, prescindindo também da versificação tradicional. Um poema constelação, multifendido em temas e subtemas, grafemados em fontes tipográficas diversas, de diversos tamanhos, aproveitamento do espaço da página; tal espaço em *Un coup de dés*, representa um elemento a mais: o silêncio contrapondo-se ao preto grafemado; o branco da página³⁴ representando um contraponto³⁵ similar à música.³⁶

Também James Joyce, famoso pela obra *Ulysses*, compõe o paideuma haroldiano, todavia, a obra do Joyce que Haroldo de Campos será o *Finnegans Wake*. Para Haroldo, no

³³ Como orienta a poética de Pound: “Criticism is not a circumscription or a set of prohibitions. It provides fixed points of departure” (POUND, 1968, p. 4).

³⁴ Argumenta Haroldo de Campos: “Realmente, Mallarmé, em seu pequeno prefácio ao *Un Coup de Dés* (1897), se refere às ‘subdivisões prismáticas da Ideia’, a uma ‘mise en scène espiritual exata’, obtida graças ao uso semafórico dos brancos da página e de caracteres tipográficos de tamanho ou feição diversos, tudo isso redundando ‘no emprego a nu do pensamento, com retrocessos, prolongamentos, fugas’ ao invés do processo discursivo tradicional (‘on évite le récit’).” (CAMPOS, 1957b, p. 50).

³⁵ Continua Haroldo de Campos: “Dessa verdadeira rosácea verbal que é o *Un Coup de Dés* emerge, como elemento primordial de organização rítmica, o silêncio, aquele silêncio que é, para Sartre, [...] ‘como a pausa, em música, recebe seu sentido dos grupos de notas que o cercam’, permitindo-nos dizer da poesia o que Pierre Boulez da música em ‘Homenagem a Webern’: ‘é uma verdade das mais difíceis de pôr em evidência que a música não é somente a arte dos sons, mas que ela se define melhor por um contraponto do som e do silêncio’”. (CAMPOS, 1955, p. 50).

³⁶ É importante colocar que não se ressaltará nesta dissertação o uso do Haroldo de Campos, nessa época da década de cinquenta, da fenomenologia de E. Husserl em relação à obra *Un coup de dés* de Mallarmé, posto que sua produção teórico-crítica seguiu outros desenvolvimentos: o estruturalismo, o construtivismo russo, a estética da recepção, entre outros.

desdobramento da obra de Joyce, passou-se de uma concepção linear de tempo para uma noção de espaço-tempo, torção do todo na parte, operação realizada via metáfora: “A ponto de conter todo um cosmos metafórico numa só palavra” (CAMPOS, 1955, p. 51). Abrange, portanto, esse conceito de “cosmos”, não apenas o ordenamento, mas também com a ideia de circularidade, conforme o entendimento de Haroldo de Campos: “Donde o poder dizer-se do *Finnegans* que retém a propriedade do círculo, da equidistância de todos os pontos em relação ao centro” (CAMPOS, 1955, p. 51). Comparando o *Un coup de dés* de Mallarmé e o *Finnegans Wake* de Joyce, Haroldo sustenta a seguinte assertiva:

Se ao primeiro corresponde uma noção visual do espaço gráfico, servida pela notação prismática da imaginação poética, fluxos e refluxos que se deslocam como elementos de um móbil, utilizando o silêncio como Calder o ar, a Joyce se prende a materialização do fluxo polidimensional e sem fim” – que é a “*durée réelle*”, o *riverrun – élan-vital* – o que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade “verbivocovisual” é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira, “myriadminded” no instante (CAMPOS, 1955, p. 50).

Observe-se que tanto o Mallarmé quanto o Joyce, nos quais Haroldo de Campos concentra interesse, são as obras *Un coup de dés* para o primeiro, para o segundo, o *Finnegans Wake*. Chama atenção também, diante das citações elencadas, que a operação comparativa haroldiana não se detém no estritamente literário, antes estabelece uma interrelação, seja com música (Pierre Boulez, Webern), seja em outras produções artísticas: os móveis de Alexander Calder ou a pintura de Kandinsky.

Certamente, esse procedimento é uma consequência direta da poética de E. Pound, incluída, como supracitado, no paideuma de Haroldo de Campos. A obra de Pound, em especial, *Os cantos*, revela sua importância para renovação da poesia, conforme Haroldo de Campos, visto que sua novidade advém do método ideogrâmico, método de composição haurido do ideograma chinês: criando blocos de ideias, ou imagens, interrelacionadas, “soma poética cujo princípio de composição é gestaltiano” (CAMPOS, 1955, p. 53). O léxico de Pound tem a marca da objetividade, da precisão – nada de metáfora ou automatismo psíquico dos surrealistas – gerando uma linguagem direta, com marcas de uma fala coloquial:

O (*sic*) léxico de pound é um léxico de objetividades. pound não lida com a metáfora pura ou de tipo gongorino. não especula com abstrações [...] sua linguagem é direta. tem a vivacidade do coloquial. [...] uma língua de “essências e medulas”, de “definições precisas”. a extrema síntese de sua dicção pode iludir em seu despojamento elíptico; nada mais distante, porém, do “automatismo psíquico” dos surrealistas, da linguagem onírica, a-causal, vaga (CAMPOS, 1983c, p. 145).

Por fim, Haroldo de Campos aponta E. E. Cummings. Para Cummings, a palavra é fendida, é desse produto que o poeta se serve para compor seus poemas; nesse modo de produção poética há também uma exploração da tipografia.

Para Cummings a palavra é físsil. O poema cummingsiano tem como elemento fundamental a “letra”; a sílaba já é, para seus propósitos, um material complexo. A “modéstia tática” dessa atitude poética é semelhante à de Webern: – interessado na palavra a partir do próprio fonema, orienta-se para uma forma poética *aberta*, embora a risco de esgotar-se no poema-minuto, frente aos percalços duma sintaxe ainda experimental (CAMPOS, 1955, p. 51).

A partir dessa exploração tipográfica, da fissão de palavras, do uso incomum da pontuação, exploração do espaço na página, que levará Cummings a produzir diversos poemas, poema-minuto conforme Haroldo de Campos. Observe-se o seguinte poema (CUMMINGS, 2012, p. 134):

(fea	(plu
therr	mas plu
ain	viais
:dreamin	:sonho
g field o	de relva sob
ver forest &;	re selva &;
wh	que
o could	m pode ser
be	tão
so	su
!f!	!a!
te	ve
r?n	?ni
oo	ngu
ne)	ém)

Nesse poema, em tradução de Augusto de Campos, note-se os elementos apontados por Haroldo acerca da poética cummingsiana: a fissão de palavras; organização espacializada do material poético, a pontuação e a sintaxe incomuns mostrando outro modo de composição. Projeta-se nesse poema uma imagem de sonho sobre a suavidade, água da chuva como penas, em queda, a relva suavizando a selva, e uma pergunta com uma resposta: “Quem seria tão suave? Ninguém.” Lendo tal poema a formação de imagem ocorre de modo tão rápido que mal se acaba de lê-lo, ela esvanece. Precisamente, essa característica que Haroldo de Campos enfocará na poesia de Cummings.

Duas questões devem ainda ser consideradas: o marco temporal, isto é, em meados dos anos cinquenta, a formação inicial do paideuma de Haroldo de Campos já estava consolidada pelos autores mencionados, conseqüentemente, essa base já estava posta no ensaio inicial *Da tradução como criação e como crítica* [1962] sobre o traduzir e tradução; no ensaio *A obra de arte aberta* [1955], não aparecem poetas brasileiros. Para quem estava interessado em renovar a literatura brasileira, teria Haroldo de Campos prescindido ou não encontrado nenhum escritor, escritora brasileira de relevância em acordo com o critério de invenção? Esse pseudoproblema não se sustenta quando se adentra o trabalho de Haroldo

de Campos. Em um ensaio do mesmo período *Contexto de uma vanguarda* [1960],³⁷ Campos coloca como exceção na literatura brasileira e constituintes de seu paideuma, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade, mostrando como a poesia (concreta) no Brasil havia evoluído alcançando patamar internacional:

O importante é que, no Brasil, nasceu da meditação de conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto, que contribuíram tanto para **a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética**, em língua portuguesa (CAMPOS, 1960, p. 211-212, destaque meu).

Além dos autores já citados (Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings), encera o paideuma de Haroldo de Campos Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Essa “demarcação” a que se refere Haroldo de Campos é outra definição para a noção de paideuma. O paideuma haroldiano, portanto, seguindo a poética poundiana, possui uma característica operativa, munido de poéticas modernistas, tanto brasileira quanto internacional, estabelecido o marco inicial, é a “disposição” à operação culturmorfológica que o leva a se posicionar por meio da e na literatura e das demais artes, para (re)ler o remanescente literário; e como traduzir é estabelecer uma tradição viva, é fácil compreender a tarefa da crítica ligada à tradução e vice-versa nessa ambiência.³⁸

2.1.2 Paideia

Note-se que nesse período, a operação de renovação da literatura brasileira, “justaposição das partes vivas de uma cultura” (CAMPOS, 1983c, p.146), é designada pelo conceito culturmorfológica, reordenar o remanescente literário do ponto de vista da criação e invenção, procedimento de crítica pelo ângulo da tradução e comparação. Precisamente essa prática interessada em renovar, já aparecia no ensaio *A obra de arte aberta* [1955, p. 49], explicitado acima: “Será suficiente indicar alguns dos vetores da precipitação culturmorfológica”.

Como já indicado nesta dissertação,³⁹ Haroldo propôs instituir um *laboratório de textos*. Tanto seria para servir os que estão iniciando-se nas artes literárias, seja na “matéria”

³⁷ A escolha de Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto não se deu a partir desse ensaio, eles já haviam sido incorporados pelos poetas concretos de São Paulo ainda nos anos cinquenta. O modo como aparece aqui, sua disposição, segue tão somente a lógica discursiva desta dissertação.

³⁸ Segundo Haroldo de Campos: “Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo” (CAMPOS, 1962, p. 14).

³⁹ Cf. p. 20-24 nesta dissertação.

da literatura, seja na poesia:

Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida, como pedagogia ativa se não exibir imediatamente os materiais, a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira. Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será, através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto, artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos (CAMPOS, 1962, p. 17).

Tal laboratório de textos, com tal “propósito pedagógico”, tem por meta, além de proporcionar o estudo via tradução ao público interessado, deve, por outro lado, ser composto de especialistas, seja do ponto de vista técnico, o linguista, o crítico, mas também e principalmente o poeta e/ou prosador, não impedindo que aquele, aquela que seja poeta e linguista, simultaneamente prosador e filólogo, etc., participe desse labor. Atualmente, deve-se considerar, com o desenvolvimento de mídias digitais, o aparecimento da internet, das redes sociais, o desenvolvimento da informática, que à época do ensaio *Da tradução como criação e como crítica* [1962] ainda não subsistiam, pessoas ligadas a essas áreas são, conseqüentemente, indispensáveis, contanto que tenha a propensão para linguagem e para inventividade.

Nesse *Laboratório de Textos*, de cuja equipe participariam linguistas e artistas convidados, e que poderia cogitar de uma linha de publicações experimentais de textos recriados, poder-se-iam desenvolver, em nível de seminário, atividades pedagógicas tais como a colaboração de alunos em equipes de tradução ou o acompanhamento, por estes, das etapas de uma versão determinada, com as explicações correlatas do porquê das soluções adotadas, opções, variantes etc. (CAMPOS, 1962, p. 18).

Com efeito, tal laboratório de textos fora realizado, ao menos no nível dos artistas das palavras, o próprio Haroldo junto com Augusto de Campos seu irmão e Décio Pignatari publicaram juntos alguns livros que trazem essa marca do trabalho em equipe. O livro sobre Pound (1983), originalmente publicado em 1960, além de contar com os autores citados, há nele também traduções realizadas por Mário Faustino; o livro sobre Mallarmé [1991] publicado primeiramente em 1972, também Haroldo e Augusto de Campos junto com Décio Pignatari; resultado também desse labor em grupo, dessa vez além dos Campos, Boris Schnaiderman editaram duas antologias: (a) *Poesia russa moderna* [2001] e (b) *Maiakovski poemas* [2011], ambos publicados anterior e respectivamente em 1968 e 1982.

2.1.2.1 Paideuma/Paideia

Com base no que foi dito, parece razoável propor a formulação Paideuma/Paideia para o procedimento literário que via tradução estabelece uma escolha de

autores fundamentais para determinada época. Tal escolha, embasado no critério da invenção e criação, terá função operativa de ler o remanescente literário criticamente, ou seja, reler a produção literária: cada obra literária a ser traduzido, (re)editada, visaria, por consequência, renovar, no sentido de “justapor as partes vivas de uma cultura”, a literatura considerada tradicional – do ponto de vista história literária – estabelecendo outra tradição e/ou reorganizando a história literária tradicional:

Neste empenho de criar a sua tradição – ou a sua *antitradição* – e de retirar da custódia timorata dos historiadores da literatura o vivo do passado literário para restabelecer as veredas escamoteadas numa evolução de formas cujo vetor fôsse a criação, a poesia concreta brasileira – sintonizada em suas preocupações com a jovem guarda da poesia alemã – selecionou ainda, para a divulgação no Brasil, autores como um Christian Morgenstern e um August Stramm, além dos pintores-poetas Kandinsky e Klee (CAMPOS, 1969, p.169).

Haroldo de Campos trata acima de uma *antitradição*, o que não é estranho do ponto de vista da invenção e criação, como ele a entende, posiciona-se, portanto, contra certa “tradicionalização”: o que é considerado sempre tradicional, canônico, em dada literatura, quase a verdade eterna de tal tradição; Haroldo de Campos, por outro lado, propõe uma tradição aberta ao novo, às novas técnicas que possam surgir e renovar a tradição, ampliá-la buscando aqueles autores que foram menoscabados pela história literária.

2.2 Transcrição e paramorfismo

Nos anos oitenta, a noção de transcrição já se encontrava amadurecida, uma prática teórica de traduzir que encerra um aspecto *intensivo* na tradução de textos estético-criativos. Essa intensividade é componente de um par intensiva/extensiva do traduzir, no qual a extensividade volta-se para traduzir a extensão, a completude da obra por traduzir, em geral, não se ocupando de perícopes de dificuldade extensiva em uma obra dada; nada obstante, a intensividade trata, com efeito, de tais perícopes, pedras de toque, disse alhures Haroldo de Campos, as quais elevam a tarefa de traduzir, isto é, transcriar, requerendo um trabalho concentrado, para que se possa estabelecer um paralelo na língua-alvo. Como expõe Haroldo de Campos:

Essa reflexão teórica nasceu de uma prática **intensiva** da tradução de poesia, levada a efeito – individualmente ou em equipe – por Augusto de Campos, Décio Pignatari e por mim (desde a década de 1950, quando constituímos o Grupo Noigandres), como o corolário programático de nossa atividade de poetas (CAMPOS, 1985b, p. 77, destaque meu).

Além de concordar com o trabalho de laboratório de textos já exposto, nessa citação, de ambiência temporal dos anos oitenta do século XX, refletindo acerca da sua

atividade de traduzir, Haroldo, no ensaio *Da tradução como criação e como crítica* [1962], nomeou essa operação tradutora de recriação, emprestada de Paulo Rónai; houve outras conceituações, porém: transcrição, reimaginação, transtextualização, transparadização, transluciferação – um bloco de neologismos.⁴⁰ Há pelo menos duas justificativas sobre essa questão: (a) cada conceito criado estava relacionado à determinada empresa tradutória – reimaginação para tradução da poesia chinesa; transparadização para tradução da Divina Comédia de Dante; transluciferação para tradução do Fausto de Goethe; (b) corolário de uma não aceitação da concepção “naturalizada”, corriqueira de tradução: (1) uma concepção truísta, que na tradução devolver-se-ia a literalidade (fidelidade ao significado do texto-fonte); (2) a noção que o texto-alvo, texto traduzido seria servil, o texto-alvo serviçal ao texto-fonte:

Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora (CAMPOS, 1985b, p. 79).

Está-se aí no espaço de conceitos trans- majoritariamente. Ainda há, contudo, um tipo diferente de conceituação que no mesmo período aparecem em vocábulos como paramorfismo, parodia. Conceitos formados pelo sufixo de origem grega para-, que possui a significado de “ao lado de”, como em “paralela”; segundo Haroldo de Campos:

De uns anos para cá, tenho preferido usar o termo paramorfismo para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego para-, “ao lado de”: como em paródia, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo, aspecto, aliás, presente em meu ensaio de 1962 (quando falo, a propósito da nova informação estética obtida via tradução, comparando-a à resultante do texto original: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”) (CAMPOS, 1983b, p. 37).

Com base nessa citação, parece razoável certa distinção entre o que são conceitos para- e conceitos trans-. A transcrição propriamente seria o procedimento mesmo de transladar: *in nuce*, ler o texto-fonte; consultar obras críticas; outras traduções em outro(s) idioma(s); conferir aspectos etimológicos; começar a montar sintagmas até a produção de uma obra paralela na língua-alvo. Assim explicita M. Tápia o processo de tradução, recriação como ele parece preferir, para a tradução de poesia:

A tradução [...] é leitura profunda do original, que não pode limitar-se à decodificação de sua dimensão semântica: a significação de um poema ou um texto em prosa de natureza estética abrange a sua configuração formal, seu modo de organização das relações fônicas, sua sintaxe particular, seu feitio gráfico-visual; em

⁴⁰ Conforme Haroldo de Campos: “Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica” (CAMPOS, 1985b, p.78).

síntese, as associações de som, sentido e visualidade passíveis de percepção pela leitura reconfiguradora (TÁPIA, 2021, p. 86).

Como apontado por Tápia, esse seria o processo de transcriar, de “traduzir” determinada obra, a operação. Por outro lado, os conceitos para-, *paródia*, como canto paralelo, e *paramorfismo* parecem designar o resultado do processo de traduzir, transcriar, o texto traduzido, corpos isomórficos cristalizados em posição paralela: “A relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 1962, p. 4). Em *Tradução e reconfiguração* [1987], Haroldo de Campos conceitua o transcriar como uma construção paralela, “paramorficamente”, corroborando a noção, proposta acima, que diferencia a transcrição e o paramorfismo:

Ou seja, o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua transcrição, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico (CAMPOS, 1987, p. 110).

2.2.1 Metafísica da tradução

Em razão da abertura ao novo, à invenção, Haroldo de Campos ampliou seus referenciais para sua transcrição. Além da poética poundiana, Campos incorporou o ensaio *A tarefa do tradutor* [1921] de Walter Benjamin e o ensaio *Aspectos Linguísticos da Tradução* [1959] de Roman Jakobson.⁴¹ Esses três autores serão os formantes cardeais, suas diretivas para sua prática teórica de traduzir, transcriar textos estéticos, em especial a poesia ou a prosa “poética”, como por exemplo, *Grande Sertão: Veredas* do Rosa, e o *Finnegans Wake* de J. Joyce.

No *Post Scriptum* intitulado *Trasluciferação mefistofáustica* do livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* [1981], o crítico tradutor Haroldo de Campos propõe uma metafísica e uma física da tradução, isto é, transcrição. Por metafísica do traduzir, Haroldo de Campos está se referindo ao ensaio *A tarefa do tradutor* de W. Benjamin. Nesse ensaio, Haroldo toma alguns “teologemas” norteadores para sua teoria.

Desse modo, para Haroldo de Campos, aquilo que está em jogo no momento de traduzir, é considerar a tradução como uma forma, forma essa que se quer, de modo hiperfiel, como outra forma, restando ao tradutor re-doar tal forma do texto-fonte para o texto-alvo;

⁴¹ No ensaio *Da transcrição* [1985b], Haroldo relê sua trajetória nos caminhos da tradução de poesia: “Dois ensaios de importância fundamental, que eu não conhecia à época em que redigi ‘Da Tradução Como Criação e Como Crítica’, permitiram-me, posteriormente, retomar as elaborações teóricas acima resumidas, às quais eu chegara, vale a pena insistir, a partir de uma prática intensa e diversificada, individual ou grupal, da tradução de poesia” (CAMPOS, 1985b, p. 86).

consequentemente, a relação entre a obra original e sua tradução adentra outra dimensão: não mais aquela de servidão por parte da tradução e do tradutor, decorrido de uma superavaliação do original; contrariamente, a tradução quer ser o original, usurpá-lo, mantendo-se, portanto, numa relação paralela com ele (paramorfismo, paródia):

W. B. [Walter Benjamin] investe a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou, simplesmente, tradução “servil”), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original (CAMPOS, 1981, p. 179).

Eis aí o porquê Benjamin estigmatiza o tipo de tradução literal, centrada no significado, no literal, o que seria inessencial, porque o essencial seria realizar outra operação; por não entender o que é essencial no traduzir, esse tipo de tradução encerra uma inexatidão, e assim se conclui: o tradutor transmitiria, de modo inexato, um conteúdo inessencial. Desse modo Haroldo de Campos compreende Benjamin em *A tarefa do tradutor*:

A partir dessa colocação principal, passa a definir como “características da má tradução” (de poesia): 1. a inessencialidade (que decorre da preocupação com o conteúdo); 2. a inexatidão (que decorre da inapreensão do que é essencial, daquilo que está além do conteúdo comunicável, ou seja, *das Unfassbare, Geheimnisvolle, Dichterische* – o inaferrável, o misterioso, o “poético”). Donde a sua conclusão, em modo quase aforismático, quanto à má tradução: “uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (*eine ungenaue Obermittlung eines unwesentlichen Inhalts*)” (CAMPOS, 1985b, p. 97).

Como a tradução literal, que visa estritamente o significado, “a carga semântica”, não seria o tipo de tradução visada por W. Benjamin, seria outra operação, portanto, que o interessa, a “transpoetização” (*Umdichtung*) assim traduzida e proposta por Haroldo de Campos. Nesse sentido, o tradutor, tradutora, transcriador(a) procura libertar do texto-fonte o modo de intencionar, alcançando a pura língua (*die reine Sprache*) cativo no texto-fonte.⁴²

Essa pura língua, Haroldo de Campos interpretará como lugar semiótico da operação tradutora,⁴³ no qual convergem todas as línguas e é nessa convergência, através do modo de intencionar, que o tradutor deverá objetivar, pois nela reside a *forma significante*,⁴⁴ e é justamente essa forma significante que se procura transcriar, observando-a nesse “local” de

⁴²A pura língua (*die reine Sprache*), na tradução de Susana K. Lages de *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2013). Não seria possível tratar da problemática acerca das interpretações desse ensaio de Walter Benjamin, como também tentar a partir do texto do Benjamin entender o que ele propõe e como se relaciona com outros textos do autor de *A tarefa do tradutor*. Explicita-se aí como Haroldo de Campos apropriou-se do ensaio de *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin.

⁴³ Conforme Haroldo de Campos: “Uma das coisas que eu tenho feito é procurar ‘traduzir’: para uma linguagem semiótica, os ‘teologemas’ da tradução de Walter Benjamin. Para isso, tenho-me apoiado muito nas teorias linguísticas de Roman Jakobson, entendendo a ‘língua pura’ como um ‘lugar semiótico’ da operação tradutora (CAMPOS, 1992b, p.147).

⁴⁴ E continua: “Essa forma semiótica (o ‘intracódigo’ antes mencionado) não se confunde com o singelo conteúdo superficial, definindo-se, não obstante, como uma forma significante, porque imantada de relevância semântica em suas mínimas articulações (CAMPOS, 1996, p. 135).

convergências, “transsemiótico”, a materialidade da linguagem, com intuito de transcriar em paralelo (paraformicamente) outro texto na língua-alvo:

O tradutor [...] “desbabeliza” o *stratum* semiótico das línguas interiorizadas nos poemas, procedendo *como se* [...] esse “intracódigo” fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução; texto que o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original, depois de “desconstruí-lo” num primeiro momento metalinguístico (CAMPOS, 1985b, p. 101).

Nessa ambiência, a *hybris* do tradutor, da tradutora de poesia, tem por meta ir além do signo, em direção à pura língua, não disjungindo forma e conteúdo, significado e significante, alcanço, assim, o lugar semiótico para a transcrição:

O contraparte “maldito” da angelitude da tradução é a *Hybris*, o pecado semiológico de Satã, *il trapassar dei segno* (*Par.*, X.XVI, 117), a transgressão dos limites sígnicos, no caso o transgredir da relação aparentemente natural entre o que dicotomicamente se postula como forma e conteúdo (CAMPOS, 1981, p.180).

Além do ato luciferiano ousado, buscando reter a forma do texto originário para devolvê-la em outra língua, estabelecendo um texto paralelo ao originário, “o pecado semiológico de Satã” parece indicar, de igual modo, o ato do tradutor, necessariamente crítico, que escolhe o texto literário a ser transcriado, estabelecendo uma tradição renovada e renovadora.

Nessa perspectiva, Haroldo de Campos utiliza o mito de Lúcifer para ilustrar a sua prática teórica de traduzir, a transcrição:

Orientada pelo lema rebelionário do *non serviam* (da não submissão a uma presença que lhe é exterior, a um conteúdo que lhe fica intrinsecamente inessencial); em outras palavras, como a própria expressão latina o denuncia, estaríamos diante de uma hipótese de tradução luciferina. Pois o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença [...]: uma empresa satânica (CAMPOS, 1981, 180).

Do mesmo modo que Lúcifer ousara ser superior a Deus, tentando usurpar o lugar dele, assim também o tradutor (entenda-se: tradutor de poesia), deverá “redoar” essa *forma significante* (*Wiedergabe der Form*), como expõe Haroldo de Campos, engendrando um texto, uma obra de arte verbal, que visa tomar o lugar do texto-fonte, usurpá-lo, como Lúcifer fizera a Deus ao tentar destroná-lo; estabelecendo, pois, outro texto paralelo ao texto originário, o ato transcriador, por sua vez, “ameaçando” o original, opera uma remissão, salvar a forma, a pura língua cativa no original: “O tradutor, o ‘transcriador’ passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem; ameaçado pelo silêncio, ele responde, afrontando o original com a ruína da origem” (CAMPOS, 1992b, p. 153-154). A missão do tradutor é também um resgate, salvando do texto originário a forma significante para reproduzi-la em outro horizonte histórico e cultural.

Esse encargo “salvífico” (de *Erlösung*, “liberação” ou “remissão”), que Benjamin comete ao tradutor, passa a ser visto como o exercício metalinguístico que, aplicado ao texto original, nele desvela (“resgata”) o *modus operandi* [...] da função poética de Jakobson (aquela função que promove a “autorreferencialidade”: a “palpabilidade”, a “materialidade” dos signos linguísticos) (CAMPOS, 1987, p.110).

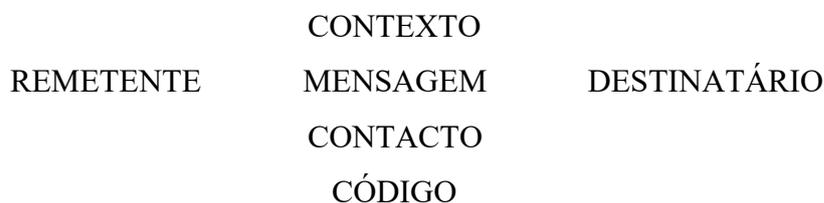
Explicitada a metafísica da tradução haroldiana, passemos agora à física, operativa, da prática-teórica transcriação.

2.2.2 Física da tradução

A física da transcriação embasa-se, para Haroldo de Campos,⁴⁵ na *função poética* de Jakobson e seu entendimento do traduzir poesia como transposição criativa.⁴⁶ Porém, o que encerra o conceito de função poética? Haveria outras funções de linguagem? Qual seria o suporte, a base que possibilita tal função poética? Para Jakobson, toda comunicação verbal detém formantes basilares que possibilitam tal transmissão verbal.

Tais formantes são: (a) *remetente/codificador*: todo aquele que envia uma mensagem a certo destinatário/decodificador; (b) *destinatário/decodificador*, o que recebe ou a decodifica; (c) a *mensagem*, o que se quer comunicar, transmitir; (d) para tal, segundo Jakobson, é preciso um *contexto* comum ao remetente/ destinatário; (e) um *código*, parcial ou inteiramente familiar ao destinatário; (f) um canal, que possibilita a comunicação, seja de ordem física ou psíquica, por fim: “Um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação.” (JAKOBSON, 1998, p. 123).

Este consabido esquema, proposto por Jakobson (1998. p. 123), representa os significantes básicos que estruturam a comunicação verbal.



Como argumenta Jakobson, cada componente do esquema de comunicação produz determinada função da linguagem: “Cada um desses seis fatores determina uma

⁴⁵ “*In nuce* a teoria da tradução como operação paronomástica generalizada, de Jakobson, centrada no princípio de equivalência da função poética, que projeta o paradigma no sintagma” (CAMPOS, 1981, p. 182).

⁴⁶ “Quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa” (JAKOBSON, 1998, p. 72). “Whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible”.

diferente função da linguagem” (1998. p. 123); no entanto, como se produz cada função da linguagem para Jakobson? Isolar-se-ia cada componente e daí produzir-se-ia, à exclusão dos demais, cada função da linguagem? Inversamente: determina-se a função da linguagem não pelo monopólio de certa função em exclusão das demais funções em benefício de apenas uma função, mas por meio do predomínio, concentração de uma função sobre as outras funções de linguagem: “A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante.” (JAKOBSON, 1998, p.123). Dessarte comenta Haroldo de Campos a definição das funções da linguagem: “O que distingue a natureza de uma dada mensagem é a hierarquia que nela se confere às funções em concorrência. A função dominante será a definidora do perfil da mensagem, mas as secundárias devem ser também levadas em consideração.” (CAMPOS, 1969, p. 137).

A partir disso, explicitemos as funções da linguagem. A função *referencial/denotativa* centra-se no contexto de fala, visa *transmitir* uma informação, uma situação (JAKOBSON, 1998, p.123); a comunicação centrada no remetente/emissor produz a *função emotiva* da linguagem; foca-se no “eu” (1ª pessoa) e no uso de interjeições: “O estrato puramente emotivo da linguagem é apresentado pelas interjeições” (JAKOBSON, 1998, p.123-124); a *função conativa* centra-se no destinatário/receptor, ocorrendo de igual modo, o uso de imperativos e vocativos (JAKOBSON, 1998, p.125); a *função fática*, por seu turno, está voltada para o contato, procura prolongar e encerrar a comunicação: “Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona (“Alô, está me ouvindo?”), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada” (JAKOBSON, 1998, p.126); a função *metalinguística* é aquela que se centra no *código*, no uso, por exemplo, de linguagem para falar de outra linguagem (JAKOBSON, 1998, p.127); e por fim e não menos relevante, a *função poética* da linguagem, aquela que se concentra sobre a própria *mensagem* (JAKOBSON, 1998, p.127-128); a figura dominante na função poética seria a paronomásia,⁴⁷ já que a menor expressão de som possui uma relação com sentido e vice-versa, na ambiência da arte verbal: “Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado.” (JAKOBSON, 1998, p. 153).

Convertendo os componentes basilares da linguagem, seus formantes, expostos acima, de Jakobson, ter-se-á as seguintes funções da linguagem (JAKOBSON, 1998, p. 129):

⁴⁷ Segundo Jakobson: “O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética” (JAKOBSON, 1998, p. 72).

REFERENCIAL
EMOTIVA POÉTICA CONATIVA
FÁTICA
METALINGÍSTICA

Detendo-se na função poética da linguagem, Jakobson argumenta que essa função possui certo destaque, pois não se deveria investigá-la sem uma consideração em referência à linguagem em geral, do mesmo modo que ao investigar a linguagem, a função poética é imprescindível, pois ela continua central na investigação da linguagem.⁴⁸

Ainda em referência à função poética da linguagem, Jakobson designa qual seria o aspecto operativo enquanto tal dessa função. Para tal evoca⁴⁹ como o ser humano, do ponto de vista da sua teoria, produz linguagem, produzindo-a por meio da *seleção e combinação*, o *eixo paradigmático*, e o *eixo sintagmático* (JAKOBSON, 1998, p. 129). O eixo de seleção, paradigmático, trabalha por meio da *equivalente*, isto é, da semelhança, dessemelhança; o eixo de combinação, sintagmático, procede por meio da contiguidade, elencando elementos. Uma ilustração do Décio Pignatari expõe bem como funcionam, o eixo paradigmático e o eixo sintagmático:

Examine um cardápio: o que você vê ali? Estão agrupados (por semelhança) os pratos que formam as entradas, as carnes, os peixes, os acompanhamentos, as sobremesas, as bebidas. Quando você escolhe uma certa entrada, uma carne, um acompanhamento, uma sobremesa e uma bebida para formar a sua refeição, você está montando um sintagma... gastronômico (PIGNATARI, 2011, p.14-15).

Em um cardápio, selecionando palavras que estão agrupadas por semelhança, – mostra aí o eixo de seleção – que ao fim do pedido, em uma restaurante, ter-se-á um sintagma: entrada, prato principal, sobremesa, correspondendo ao eixo de combinação, como proposta por Jakobson; com base nessas duas operações realizar-se-ia a linguagem, todavia, no que se reporta à função poética, dá-se uma particularidade operativa.

Combinando palavras cria-se um sintagma, juntando sintagmas tem-se o discurso lógico-analítico – a prosa, o discurso das ciências, por exemplo – está-se aí no eixo sintagmático, comum as nossas formas de interação cotidianamente; por outro ângulo, o eixo paradigmático produz discurso baseado não na contiguidade das partes, mas na “semelhança, dessemelhança, sinonímia e antonímia”, discurso sintético-analógico, no qual o eixo paradigmático projeta-se sobre o eixo sintagmático, tendo por fundamento o princípio da

⁴⁸ Argumenta Jakobson: “Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora.” (JAKOBSON, 1998, p. 128).

⁴⁹ Sobre essa temática, cf. *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* (JAKOBSON, 1998, p. 34-62).

equivalência:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação* (JAKOBSON, 1998, p. 130).

GREIF schnarrend:

*Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es gern,
Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:
Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.*

MEPHISTOPHELES: *Und doch, nicht abzuschweifen,
Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen.*

Promovendo o eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, atento aos efeitos produzidos na articulação de som e sentido, paronomásias, rimas, pausas, uma exploração do plano de expressão.

A importância da função da poética mantém íntima relação com as demais funções da linguagem, que apesar de sua dominância em determinado discurso, ela não deixa de ter relação com as demais funções da linguagem; a seguir, Jakobson apresenta essas relações entre os gêneros e a funções da linguagem referidas à função poética.

As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa (JAKOBSON, 1998, p.129).

A depender do gênero poético, emerge, conseqüentemente, certa função da linguagem. A poesia lírica centrada no “eu”, com usos de interjeições, a épica, destaca a função referencial da linguagem, entretanto, o modo de compor, a produção poética dá-se pelo princípio de equivalência da função poética, como dito, nesse sentido, corrobora sensibilidade que o linguista, aquele que investiga a linguagem, necessita ter atenção sobre como articulam-se as funções da linguagem em certo âmbito, quer escrito, oral, gestual ou pictórico.

2.2.2.1 Um expediente em laboratório

Ilustremos com um texto transcrito por Haroldo de Campos para melhor compreender sua prática teórica de traduzir, transcrição. No segundo ato do *Fausto II* de Goethe, dá-se a fala do grifo, ser mitológico que aparece na Noite de

Valpúrgis Clássica. v. 7090-7105.

*UM GRIFO rosmando:
 Não como velhos! Mas como Grifos! – Ninguém ouve com agrado,
 Que lhe chame de velho. Em cada palavra ecoa
 A origem, de onde ela se combina:
 Grisalho, resmungão, rabugento, grisado, covas, furioso,
 Etimológico quanto concorde,
 Que nos discorda.*

*MEFISTOFELES: e, porém, sem desviar,
 Agrada o gri no título de grifos.*

O que numa tradução literal, tradução literal entendida na esteira de Heloísa Barbosa⁵⁰ – retira-se o conteúdo da língua-fonte e reprodu-lo na língua-alvo adequando-o à morfossintaxe dessa última; nessa perspectiva, a perícopre do *Fausto II* de Goethe ter-se-ia o seguinte:

Do ponto de vista do plano do conteúdo,⁵¹ emerge em cena um grifo resmungando (*schnarren*),⁵² ser mitológico comum a culturas da Antiguidade, metade águia, metade leão, guardião dos lugares sagrados; sua fala, começa com uma queixa por ser chamado de velho, *Nicht Greisen! Greifen!* – *Niemand hört es gern, /Dass man ihn Greis nennt*, algo que ninguém gostaria; dá-se no trecho seguinte o argumento, do qual cada palavra ecoa sua origem, *Jedem Worte klingt/Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt*; no entanto, a que origem, *Ursprung*, remeter-se-ia? O que parece ser a referência aí seria a palavra velho, *Greis*, – no texto ela está no dativo plural, *Greisen* – além de se referir a velho, combina-se, *sich bedingt*,⁵³ sua origem combinar-se-ia com que? Tal parte, *Jedem Worte klingt/Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt*, encerra uma anáfora com o verso posterior – *Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig*. O campo semântico desse verso, que sustenta seus vocábulos relaciona-se com a velhice, *Grau* (cinzento, pardo, grisalho), *grämlich* (descontente, mal-humorado, rabugento), *griesgram* (rabugento), *greulich* (grisado), *Gräber*

⁵⁰ “A tradução literal como ‘aquela em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando porém a morfo-sintaxe às normas gramaticais da LT [Língua da tradução]’” (BARBOSA, 1990, p. 65).

⁵¹ Hjelmslev define duas dimensões a serem investigadas na linguagem, no texto: o plano de expressão, e o plano de conteúdo: “A fim de designar por um mesmo termo de um lado a *linha da expressão* e a *face da expressão* e, do outro lado, a *linha do conteúdo* e a *face do conteúdo*, escolhemos respectivamente os termos *plano da expressão* e *plano do conteúdo* (escolhemos esses termos conforme a formulação de Saussure que citamos anteriormente: “o plano (...) das idéias (...) e (...) o (...) dos sons”)” (HJELMSLEV, 2013, p. 63).

⁵² Palavra onomatopaica podendo designar tanto ronronar (*schnurren*), roncar (*schnarchen*), quanto resmungar (*nörgeln*) (KLUGE, 1989, p. 646).

⁵³ Verbo causar, resultar, porém, inicialmente, o significado desse verbo era *aushandeln* (negociar um contrato), *vereinbaren* (combinar), conseqüentemente, *verursachen* (causar; motivar), e *zur Folge haben* (resultar; implicar): o que resulta, implica de um contrato. (KLUGE, 1989, p. 67). Nessa perícopre, Goethe parece usá-lo em seu significado mais originário, combinar, concertar, conciliar.

(covas/túmulos), *grimmig* (furioso).

Da fala de Mefistófeles, o verso um tem-se, *Und doch, nicht abzuschweifen*, “e porém, sem desviar”, destacar-se-á o verso dois dessa períclope em questão, *Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen*; o verbo *Gefällt* de *gefallen*, significa gostar, agradar, complemento no dativo, e o sujeito fica no nominativo, entretanto, o sujeito desse verbo, nesse caso, são as próprias coisas, elas agradam a mim, *sie gefallen mir*, outro exemplo para ilustrá-lo, *das Lob gefällt mir nicht*, o elogio não me agrada; a partir disso, retornando ao trecho, na parte final dessa passagem em investigação, ter-se-ia o seguinte: *Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen*, agrada no título o gri de grifo; *Ehrentitel* significa o título de honra, de nobreza; o que agrada aí seria o *Grei*, sílaba inicial das palavras na linha anterior, ou melhor, o encontro consonantal *gr* inicial, um título de honra recheado pela parte inicial do próprio nome de velho e do grifo.

Ao se deter no plano do conteúdo, compreende-se da fala do grifo, por ser um ente mitológico, seria antiquíssimo, o que, portanto, explicaria sua queixa por ser chamado de velho; ao dizer, em anáfora, que em cada palavra ecoaria sua origem, ainda que no significado da linha posterior, essa origem não aparece, no máximo uma semelhança de significados referentes à velhice, conseqüentemente o aspecto etimológico, – de fato, seria pseudoetimológico, conforme Haroldo de Campos,⁵⁴ já que o caso de terem semelhança fonológica nas sílabas iniciais, isso não implica que todas as palavras possuam uma raiz comum em alemão – não ocorre, nem a consonância, *Etymologisch gleicherweise stimmig*. Estaria Goethe usando de ironia ao expor essa etimologia e consonância, *stimmig*, que parecem não ocorrer?

Pelo ângulo do plano de expressão, no começo no primeiro verso dessa períclope, há a ocorrência de duas palavras próximas tanto do plano do conteúdo quanto no plano da expressão, paronomásias, *GREIsEN/GREIfEN*, velhos, grisos/grifos, diferenciando-se através do fonema consonantal [z] fricativa linguodental sonora, e [f], fricativa labiodental surda, designando semelhança do grifo ser antiquíssimo guardião dos sagrados lugares, por ser antiquíssimo seria velho, e o griso significando velho; do verso dois ao verso cinco tem-se rimas externas, rimas emparelhadas organizadas em AABB, ocorrendo de igual modo nos dois versos da fala do Mefistófeles, rima emparelhada AA,⁵⁵ no quarto verso dessa passagem

⁵⁴ Haroldo de Campos julga tal etimologia: “Trata-se de criar uma ambiência fônica em que o nome do Grifo, por força do contágio de significantes convergentes e coincidentes, se reconstrua e se motive, fragmentariamente, no interno do texto, fazendo do acaso necessidade e transformando a ‘falsa’ ou ‘pseudo’ etimologia (uma etimologia instaurada *ad hoc*, por força da coocorrência textual)” (CAMPOS, 1981, p. 182).

⁵⁵ A rima é um dos componentes fundamentais do discurso poético, de seu ritmo, apresentando a semelhança de sons, como expõe Manuel Bandeira: “O verso é a unidade rítmica do discurso poético. Para salientar o ritmo se têm valido os poetas, nos vários idiomas, de recursos formais como sejam os *acentos de intensidade*, os

mostra-se uma cadeia de aliterações com encontro consonantal *gr*: *GRau*, *GRämlich*, *GRiesgram*, *GREulich*, *GRäber*, *GRimmig* o que parece indicar que o título honroso estaria repleto do encontro consonantal *gr*, apesar das palavras denotarem aspectos da velhice, a velhice foi reprochada no início de sua fala; ocorrem também aliterações em eco: ⁵⁶*GRIEsgram/GRImmig*, em *STImmig* e *verSTImmig*. No trecho de Mefistófeles, além da rima do tipo AA, como dito, dão-se também várias aliterações em eco: *abzuschwEIFen*, */Gefällt das GrEI im Ehrentitel GrEIFen*.

Abaixo, a tradução paramórfica dessa perícope realizada por Haroldo de Campos, em seu livro sobre Goethe, *Deus e Diabo no Fausto de Goethe* (CAMPOS, 1981, p. 182):

UM GRIFO, resmungando:
Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!
Do gris de giz, do grisalho de velho
Ninguém se agrada. O som é um espelho
Da origem da palavra, nela inscrito.
Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris
Concertam-se num étimo ou raiz
Rascante, que nos desconcerta.

MEFISTÓFELES: O Grifo
Tem grito e garra no seu nome-título.

Como foi explicitado, a tradução literal, interessada exclusivamente no significado, não é o tipo de tradução praticada e teorizada por Haroldo de Campos. Em sua prática teórica de traduzir, Campos visa reproduzir, transcriar na língua-alvo, a forma significante, extraída do texto-fonte para ser recriada “paraformicamente” como outro texto em paralelo.

A transcrição, centrada na função poética da linguagem de Jakobson, operação paronomástica, uma exploração fonossemântica e sintático-prosódicas do texto-fonte, sua materialidade, formas significantes. Desse modo, pode-se explicitar a perícope em investigação.

Haroldo de Campos, nesse contexto, resolveu a primeira parte do verso um, *Nicht Greisen! Greifen!*, em um único verso, “Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!”, continua transcriando um segundo verso ampliando o conteúdo semântico (Haroldo cria um verso a mais para perícope em investigação, seu texto paramórfico terá sete versos na fala do Grifo e não seis, como no texto de Goethe) do verso um do texto originário, “Do gris de giz, do

valores de sílabas (quantidade), as *rimas*, a *aliteração*, o *encadeamento*, o *paralelismo*, o *acróstico*, o *número fixo de sílabas*.” Mais adiante continua: “*Rima* é a igualdade ou semelhança de sons na terminação das palavras” (BANDEIRA, 1997, p. 533).

⁵⁶ Segundo Manuel Bandeira (1997, p. 536): “A aliteração da vogal tônica tem o nome de eco”.

grisalho de velho”; no terceiro verso termina-se a segunda parte do verso um do texto originário, *Niemand hört es gern*, “Ninguém se agrada”, sendo arrematado, esse verso, pela segunda parte do verso dois da períclope de Goethe por “O som é um espelho”; no quarto verso de Campos, dá-se o *enjambement*, (na passagem de Goethe, o *enjambement* ocorre do verso dois para o verso três), “Da origem da palavra”, seguindo em sequência, o texto de Goethe, *wo es sich her bedingt*, transcrito por Haroldo como, “nela inscrito”; o quinto verso tem-se uma cadeia de vocábulos concernentes à velhice, “Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris”, para “Grave” poder-se-ia pensar no significado, algo sério, preocupante, relacionado à situação da velhice; o vocábulo “galha” refere-se à pessoa que fala muito, é possível por inferência relacionar aí àquele que reclama, fala em demasia; o termo grasso, em tradução intralingual: gorduroso, do qual Campos “destila” peso, lerdo, crasso; com o “grosso”, além de indicar tamanho e daí peso, relaciona-se à grasso, relaciona-se também ao comportamento impolido, indelicado; já “grés”, arenito em tradução intralingual, para Campos tal vocábulo estaria ligado à primeira parte *Griesgram*, a palavra, *Griess*, arenito; o termo “gris” ligado à cor cinza, analogamente, “escuro”, “triste”.

Na parte do Mefistófeles, o verso um, *Und doch, nicht abzuschweifen*, foi reformado por Haroldo de Campos, contraindo-o em “Grifo”; e o verso dois, *Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen*, Campos transcriba, “Tem grito e garra no seu nome-título”, redesenhando o plano do conteúdo. Explicitado o plano do conteúdo, passemos ao plano de expressão.

Essa ambiência paramórfica, texto transcrito por Haroldo de Campos, gera uma sonoridade rica, ao desdobrar a primeira parte do verso um, Campos produz um âmbito fônico belo, no qual aliterações em eco preenchem os dois primeiros versos, “gri”, “gris”, “grifo”, “giz”, mantém a rima emparelhada no segundo e terceiro verso, “velho” rima com “espelho”; no primeiro e segundo hemistíquio respectivamente dos versos terceiro e quarto, dá-se uma rima, “agrada” com “palavra”; como também rima externa do primeiro verso com o quarto, “grifo” com “inscrito”, “cumprindo” a lei da compensação, na qual o conteúdo não sendo possível reprodu-lo, cria-se, para compensar, uma informação no plano da expressão como forma de compensação, a exemplo; no seu quinto verso, Haroldo recria a cadeia de aliterações baseado no encontro consonantal *gr*: “Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris”; transcriba então Haroldo de Campos um sexto verso, “Concertam-se num étimo ou raiz”, correspondente ao verso cinco do texto goethiano, (pois Haroldo engendra um verso a mais, o primeiro verso é um acréscimo criativo), encerrando a fala do grifo com o verso, “Rascante, que nos desconcerta”, criando uma rima entre “concertam-se” e “desconcerta”, semelhante ao

texto originário, *stimmig* com *verstimmen*, aliteração em eco.

No que se reporta à fala do Mefistófeles, Haroldo transcriba, paralelo ao texto originário, dois versos repletos de aliterações em eco entre “Grifo”, “grito”, e com “título”.

Detendo-se agora na perícopie como um todo, ambiência sonora carregada pelo encontro consonantal *gr*, como também várias aliterações em “i”, redesenhando a dimensão do significado, plano do conteúdo; parece razoável que tal perícopie, “paramorfoseada”, é convertida no próprio título de nobreza para o grifo reclamante; como Haroldo, em concordância com o comentário da edição Goldman Klassiker, assente que há um jogo entre a palavra *Greif*, grifo e o verbo *greifen*, agarrar,⁵⁷ o que, portanto, conduz o entendimento do qual o texto é preenchido com *gr*'s que simbolizam as próprias garras do grifo gravadas no título, aproximando a relação entre as garras, o grifo e o título: o título assim representaria o grifo? O grifo, o título, as garras, o ato do grifo e a ação de escrever o título?

2.2.2.1.1 Algumas reflexões

Estar-se-ia frente ao modelo de traduzir haroldiano? O resultado da transcrição, poder-se-ia nomear, “a fala do grifo” seria paradigmático, um padrão a ser seguido? De modo algum dever-se-ia operar por outro modo? O intuito de colocar “algumas reflexões” ao fim tem o seu porquê. Pensar o traduzir sem uma prática de tradução não se estaria diante de um “discurso teórico” sobre o traduzir, uma ontologia regional, uma filosofia da tradução, portanto?

A prática teórica nomeada transcrição insere-se nos estudos de tradução literária justamente porque advém de uma prática, não de um pensamento; propriamente quando certa teoria literária considerou irreprodutível, ou intraduzível, conseqüentemente irrealizável em tese, seja na concepção de *sentença absoluta* de Fabri ou a *informação estética* de Bense, Haroldo de Campos, em seu primeiro ensaio sobre o traduzir (1962), procura pelo ângulo da práxis tradutória expor a parcialidade de tais concepções, revelando que a própria noção de *informação estética* possibilita explicitar a tradução, pois ela mesma constataria outra informação estética paralela à originária:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão

⁵⁷ Conforme Haroldo de Campos: “No comentário da edição de Goldman Klassiker, lê-se: ‘Jogo de palavras entre o nome do animal fabuloso e o verbo *greifen*, uma das palavras prediletas do poeta. A concepção goethiana da vida como uma incansável atividade existencial conjuga-se estreitamente com o processo do agarrar (*greifen*) e do tomar (*ergreifen*).’” (CAMPOS, 1981, p. 183).

dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 1962, p. 4).

Nesse âmbito, tal atividade – parece razoável que o tradutor, tradutora, conviva com o traduzir e com traduções – a prática teórica de recriar textos estético-criativos, experimentais; a transcrição não opera de modo leal a uma ideia pré-ordenada e ordenadora censurando o que está de acordo ou não com ela. “Não há lei nessa operação” (TÁPIA, 2019, p.147-148). Não há um sujeito primeiro do conhecer organizador e manipulador do conhecimento, com um logos tirânico; ao invés disso, o que surge no percurso do traduzir é uma demanda oriunda da servidão do original, servidor agora, a uma operação radical de tradução, operação dialógico-dialética, na qual a tradução aparece parodiada (canto paralelo) criativamente através da literatura geral:

A tradução é uma *persona* através da qual fala a tradição [...] ela é um ‘canto paralelo’, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais. Assim ela se deixa derivar no momento plagiotrópico geral da literatura [...] e que tanto afina com a ideia que tinha Goethe da apropriação, pelo poeta, do patrimônio literário extante (CAMPOS, 1981, p. 191).

O sujeito poderia ser considerado como uma *persona* da tradição literária, que assume uma máscara em cada “*tópos* literário”, com a qual o tradutor transcriador relacionar-se-á para, em seguida, representar o outro do mesmo; ainda no que tange à noção de sujeito, dois aspectos são lhe objetáveis: numa ciência do texto, quer seja a linguística textual, quer seja a semiótica, o sujeito é imprescindível, pois a rigorosidade formal dessas ciências acabam excluindo a possibilidade de particularização; ademais, em decorrência do uso da língua, o sujeito torna-se enunciador, condicionado à instância de enunciação, adentra um âmbito crítico, esvaindo-se por razão da formalidade do esquema de enunciação.⁵⁸ O que está em jogo não é o modelo, padrão para o transcriar, mas, sim, o nível, os diversos graus que essa prática teórica de recriar textos poderá assumir na operação transcriadora: “Assim como a iconicidade, na teoria de Peirce, é uma questão de grau, também a consciência transcriadora pode incidir em graus diversos, numa prática do traduzir não regulada por essa ideia inicial” (CAMPOS, 1981, p. 188).

⁵⁸ Mesmo que o escopo do livro seja a crítica literária, Leyla Perrone-Moisés assim argumenta: “Na semiologia, ele se esfumaça como sujeito ‘neutro’ e ‘objetivo.’ A linguagem rigorosamente formalizada não deixa lugar para constituição de um sujeito particular. Na escritura, o sujeito individual cede lugar a um sujeito de enunciação que se constitui e desconstitui incessantemente, em seu próprio trabalho, colocando em situação de crise (em situação crítica) o sujeito subjetivo e todo o contexto em que irrompe seu texto.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 26-27). Julgou-se pertinente as explicitações, nessa passagem, à questão discutida acima, porém, considere-se aqui a apropriação individual desse trecho.

3 ASPECTOS DA POÉTICA GREGA ARCAICA

Dentro do horizonte da produção teórica de Aristóteles, o ser humano é detentor de uma faculdade mimética, que lhe é intrínseca: “Na verdade, tanto o mimetizar é conatural aos seres humanos desde a infância quanto, por meio dele, eles distinguem-se dos outros animais por serem os mais miméticos e, através das mimeses, realizam-se as primeiras aprendizagens, e todos alegram-se com as mimeses” (ARISTÓTELES, 1448b 5-10).⁵⁹ Uma vez que a comportamento mimético é conatural ao ente humano, assim como a melodia (ἄρμονία) e o ritmo (ῥυθμός), sendo a métrica parte do ritmo – “pois é evidente que a métrica é parte do ritmo” (ARISTÓTELES, 1448b 20-21)⁶⁰ – nesse sentido, os mais propensos à criação verbal dentre os seres humanos mimetizaram ações humanas, segundo Aristóteles (ARISTÓTELES, 2017, p. 57-59, 1448b).

Perceba-se que o envolvimento do corpo da produção da arte verbal, pois mimetizavam outros ser humanos; era necessário também não apenas deter determinado conhecimento sobre versificação, escrita, antes o que entra em jogo é a realização de *performances*.⁶¹ O que seria isto então, performance?

No Dicionário Aurélio (2004) registra-se o seguinte no verbete *performance*: “Qualquer atividade artística que, inspirada nas artes cênicas, se apresenta como evento transitório, e que pode incluir dança, música, poesia, e até mesmo cinema, ou televisão, ou vídeo”. A definição encontrada no Aurélio é vasta, o escopo do verbete seria tão rico que seu significado perder-se-ia? Outrossim interrogar o que seria “atividade artística” ou “artes cênicas” para poder entender a *performance*, pareceria um argumento *ad infinitum* em razão das demais partes que ter-se-ia de definir.

Considere tal definição do Aurélio; nela sublinha-se “evento transitório” ligado à atividade artística, o que sugere um desempenho, relacionado às artes cênicas, à inclusão de dança, música, poesia, cinema, televisão, vídeo. No *Dicionário de teatro brasileiro*, no verbete *performance*, apresenta-se o seguinte trecho: “A arte da performance considera a materialidade do corpo, dos objetos, dos conceitos e transita para a teatralização, assumindo

⁵⁹ “τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατον ἐστὶ καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας” (ARISTÓTELES, 1448b 5-10).

⁶⁰ “τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν” (ARISTÓTELES, 1448b 20-21).

⁶¹ Ainda que seja um texto ficcional, o que implica não uma falsidade, antes uma simulação da própria “realidade”; o relato nas Tesmoforiantes de Aristófanes expõe o seguinte, com a personagem Agatão: “Eu trago a veste igual ao espírito, / pois é preciso que o poeta homem conforme as peças/ que deve compor tenha modos combinados com elas./ Por exemplo, se algum compõe peças com mulheres/ participação desses modos o corpo deve ter” (ARISTÓFANES, 2015, p. 49, v. 145-155).

uma potência dramática, dionisíaca e cênica” (GUINSBURG/FARIA/LIMA, 2006, p. 240), com essa materialidade corporal, de caráter teatral, instala-se um corpo, frente a um público, e a partir de seus próprios recursos – dança, música, declamação, mimica, relacionado à imagem, como na televisão, teatro, cinema – produz efeito estético. A intervenção de um ator *on stage* mostra-se como um tipo de performance, portanto. Precisamente essa dimensão, de uma instalação corporal frente a um público, (com certo grau de indeterminação, porque os recursos disponíveis ao *performer* são variados), visando à produção de efeito estético, que se procura estabelecer.

Ora, a performance torna-se importante porque a produção poética grega era fundamentalmente performática. A organização da sociedade grega do século VIII AEC até o século V AEC era, predominantemente, oral. Na Grécia desse período, a oralidade imperava, como expõe Rosalind Thomas:

A maior parte da literatura grega, porém, tinha por finalidade **ser ouvida ou cantada** – transmitida oralmente, portanto – e havia uma forte corrente de aversão pela palavra escrita, mesmo entre os altamente letrados: documentos escritos não eram considerados, por si mesmos, prova adequada em contextos legais até a segunda metade do século IV a.C. A política era conduzida oralmente. Os cidadãos da Atenas democrática ouviam pessoalmente os debates na Assembléia e votavam ali mesmo. Muito pouco era escrito e a palavra grega mais próxima para “político” era “orador” (*rhetor*). A tragédia era assistida no teatro, e a retórica – ou a arte de falar – era uma parte importante da educação grega. Um homem civilizado na Grécia [...] tinha de ser capaz, acima de tudo, de falar bem em público (THOMAS, 2005, p. 4, destaque meu).

Como exposto acima, a vida tinha por base a oralidade, não a escrita, apesar da escrita subsistir. A oralidade dominava a vida humana em geral: os rituais aos deuses, tipos de rezas, participar de uma cerimônia pública ou fúnebre, como também no ato de comunicação – variados – sem exclusão da importância do discurso na vida pública, e guardados na memória, fundamental no tipo de organização social grega antiga. No que reporta à oralidade na Grécia arcaica e clássica, comenta Bruno Gentili:

A tecnologia da comunicação oral [...] era uma parte imprescindível a todas as ocasiões na vida cultural do mundo grego. A poesia representada [performed] em tais ocasiões, exatamente por conta da referência direta que estabelecia com o público ouvinte, inclui modos de expressão e estados de espírito diferentes daqueles da poesia para um público leitor (GENTILI, 1990, p. 39).⁶²

Nesse contexto, é necessário ter em mente que por volta do início do período arcaico, século VIII AEC passando pelo período clássico, século V-IV AEC, a escrita começou a ser incorporada à vida social:

⁶² “The technology of oral communication [...] was an indispensable part of every occasion in the cultural life of the Greek world. The poetry performed on those occasions, precisely because of the direct rapport it established with the listening public, involves modes of expression and states of mind different from those of poetry for a reading public.”

Em finais do século VIII a. C., os Gregos tinham desenvolvido, a partir da escrita silábica semita setentrional, uma escrita alfabética muito mais adequada à sua língua do que a silábica micénica. Apesar disso, e devido ao enraizamento da tradição da cultura oral e ao facto de a tecnologia da escrita ser muito limitada, a expressão oral (e cantada) continuava a ocupar uma posição privilegiada (SEGAL, 1994, p. 181).

Logo, a existência ou não da escrita por si só não é determinante nesse tipo de organização social; mesmo que a escrita começasse a ser incorporada paulatinamente, a mudança do paradigma oral para a escrita ocorrerá em período posterior à época clássica; detendo-se principalmente no século IV, Rosalind Thomas (2003) argumenta que no começo desse século, a escrita ainda estava subordinada à oralidade, a escrita aqui está mais relacionada a um registro, um escrito, que será alvo de uma exposição, apresentação a determinado público, uma declamação. A noção de gêneros textuais, por outro lado, será desenvolvida num momento ulterior.

Retomando a questão da produção poética, no próêmio tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia* dá-se uma invocação à deusa, em seu primeiro canto:

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles.
(HOMERO, 2013, p.109, v. 1-7).

Na *Odisseia*, a deusa é apresentada como Musa (Μοῦσα):

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,
depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.
Muitos foram os povos cujas cidades observou,
cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,
para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.
(HOMERO, 2011, p.119, v. 1-6).

Sem o poder das Musas, o aedo não seria capaz de cantar a ira de Aquiles, ou o regresso de Odisseu à Ítaca. A invocação à Musa visava representar a autoridade divina, que capacita o aedo para o seu ofício, dando-lhe igualmente validade e legitimidade. Na *Teogonia* de Hesíodo, o narrador condiciona seu canto à dependência das Musas:

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.
Elas têm grande e divino o monte Hélicon,
em volta da fonte violácea com pés suaves
dançam e do altar do bem forte filho de Crono.
(HESÍODO, 2012, p. 103, v. 1-4).

O próprio narrador relata seu encontro com as deusas, – as Musas eram deusas,

Zeus as gerou, nove filhas, em conjunção com a Memória⁶³ – o momento da epifania e de consagração do aedo narrador.

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.
(HESÍODO, 2012, p. 103, v. 22-28).

Acerca desse episódio de sagração e capacitação do aedo, dando-lhe o próprio canto delas, e a habilidade de cantar, sempre a iniciar e encerrando o canto por elas, cantando-as.⁶⁴ Torna-se claro, portanto, as deusas Musas são a própria linguagem, ao invocar as Musas invoca-se as próprias palavras: “O nome das Musas são as Musas e as Musas são o Canto em seu encanto. O nome das Musas é o próprio ser das Musas, porque as Musas se pronunciam quando o nome delas se apresenta em seu ser, porque quando as Musas se apresentam em seu ser, o ser-nome delas se pronuncia” (TORRANO, 1991, p. 21). Tais palavras compõem uma linguagem, linguagem também divina, pois habilita o narrador a presentificar o passado e o futuro⁶⁵ invocando as Musas:

A linguagem, — que é concebida e experimentada por Hesíodo como uma força múltipla e numinosa que ele nomeia com o nome de Musas, — é filha da Memória, ou seja: deste divino Poder trazer à Presença o não-presente, coisas passadas ou futuras (TORRANO, 1991, p. 29).

Como a palavra linguagem é muito vasta, usada de diferentes maneiras e campos variados na contemporaneidade, deverá ser compreendida desde elementos já explicitados, uma linguagem poética, performática, ligada à dança, ao canto e à elocução. De acordo com Bruno Gentili (1990, p. 3), o termo mais comum para poesia era a μουσική, significando a arte (τέχνη) e capacidade (ἐπιστήμη),⁶⁶ uma totalidade entre palavra e música.⁶⁷

Nessa totalidade, Brose sublinha três dimensões do termo μουσική:

Dentro dessa cultura, o arcabouço das artes verbais recebia o nome mais

⁶³ Conforme *Teogonia* hesiódica: “Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus/ longe dos imortais subindo ao sagrado leito./ Quando girou o ano e retornaram as estações/ com as minguas das luas e muitos dias findaram,/ ela pariu nove moças concordes que dos cantares/ têm o desvelo no peito e não-triste ânimo,/ perto do ápice altíssimo do nevoso Olimpo./ aí os seus coros luzentes e belo palácio”(HESÍODO, 2012, p. 105, v. 56-634).

⁶⁴ Como comenta Torrano: “Esta epifania numinosa é uma consagração: inspiram ao pastor Hesíodo o canto que elas próprias cantam e o poder de torná-las presentes pelo canto (“e a elas primeiro e por último sempre cantar”, v. 34). Depois desta epifania, o pastor agreste encarna, de certa forma e parcialmente, o Poder numinoso das Musas, — o qual é, em qualquer de seus aspectos e partes, sempre o Poder numinoso das Musas” (TORRANO, 1991, p. 24).

⁶⁵ Diz Hesíodo na *Teogonia*: “Eia! pelas Musas começemos, elas a Zeus/ pai hineando alegam o grande espírito no Olimpo/ dizendo o presente, o futuro e o passado/ vozes aliando.” (HESÍODO, 2012, p. 39, v. 36-39).

⁶⁶ Compreende-se ἐπιστήμη como uma habilidade, capacidade, um saber fazer (*LSJ*, p. 660); não obstante a outros sentidos que essa palavra assume em certos textos gregos antigos.

⁶⁷ “The regular word for poetry *mousiké*, which designated the art in its totality, as a union of words and music”.

esquemático de mousiké, isto é, a “arte as Musas”, [...] que, então, subsumia: o conteúdo verbal (*léksis; poiésis*); a música e o canto (*mélos, aōidē*); e a dança (*molpé, khoreía*), todos indissociavelmente articulados numa mesma práxis poética (BROSE, 2015, p. 126).

Por esse ângulo, é possível entender as articulações do todo referente à μουσική apontado por Gentili, desde a elocução, a musicalidade através de instrumentos, e do corpo, a dança; precisamente esse conjunto, o aedo dispunha na execução de sua performance.

Retomando a mimese, nesta contextualização, mimetizando personagens, certamente, o ser humano começou a produção mimética pela voz, porque a própria voz (φωνή) é o mais mimético dos órgãos humanos, segundo Aristóteles, na *Retórica* (ARISTÓTELES, 2005, p. 243, 1404a); o fazer mimético, comum ao ser humano, e a voz, o órgão mais mimético, como dito, passou-se a produção da ποίησις, a fatura poética. Na emissão da própria voz, percebeu-se certo ritmo e determinadas unidades de duração do som emitido foram, possivelmente, deduzidas; tais unidades passaram a designar diferentes modos e durações sonoras produzidas pela voz, o que gerou sílabas breves e sílabas longas, representados respectivamente, breve (υ), longa (-) baseados na duração do som emitido. Desse modo, a palavra que designa essas unidades é o étimo πούς ≈ pé; palavra essa, no sentido técnico da metrificação, ocorre, primeiramente, em *Rãs* de Aristófanes (v.1323), e julga-se o seu significado ligado ao bater o pé no chão, quer na dança, quer na marcha, segundo Budelmann (2001, p. 210). Já o μέτρον ≈ medida, equivalente ao termo πούς ≈ pé; nessa perspectiva, tanto μέτρον quanto πούς – equivalentes – possuem a noção de regularidade (BUDELMMANN, 2001, p. 212).

De acordo com Gentili e Lomiento, um dos modos de organizar a métrica, desenvolvido no período helenístico, deu-se com base no estabelecimento dos μέτρα πρωτότυπα ≈ os metros fundamentais:

Atualmente é *communis opinio* que os gramáticos da era helenística desenvolveram dois sistemas teóricos no campo da doutrina métrica. Um interessou os *metra protótypa* ou os nove metros fundamentais: iambo (υ-υ-), troqueu (-υ-υ), dáctilo (-υυ), anapesto (υυ-υυ-), coriambo (-υυ-), antipasto (υ--υ), jônico *a maiore* (--υυ), jônico *a minore* (υυ--), peônico-crético (υυυ-, -υυυ-, υ-υ-). O outro sistema, a assim chamado *derivatio*, tentou reduzir todas as formas métricas ao hexâmetro dáctilico e ao trímetro iâmbico (Gentili/Lomiento, 2008, p. 28-29).⁶⁸

Com base nessas unidades, “células métricas”, estabelecidas, o poeta

⁶⁸ “It is now the *communis opinio* that the grammarians of the Hellenistic era developed two theoretical systems in the area of metrical doctrine. One concerned the *metra protótypa*, or nine fundamental meters: iamb (υ-υ-), trochee (-υ-υ), dactyl (-υυ), anapaest (υυ-υυ-), choriamb (-υυ-), antispast (υ--υ), ionic *a maiore* (--υυ), ionic *a minore* (υυ--), paenonic-cretic (υυυ-, -υυυ-, υ-υ-). The other system, the so-called *derivatio*, tried to reduce all metrical forms to the dactylic hexameter and the iambic trimeter”.

combinando-as, produzia versos: de um lado, a capacidade rítmica embasada na performance, de outro, os diversos fatos sociais com os quais o poeta retirava a matéria para formar seus versos.

Desse modo, o ser humano passou a fazer arte verbal, ποίημα ≈ produto, fatura, (derivado do verbo ποιέω, inicialmente, fazer, produzir; depois de Homero (*LSJ*. 1428), recebe também o significado de fazer poema, compor poesia; sobre esse ponto argumenta Gentili (1990, p. 39): “A atividade do poeta utilizava a forma de uma performance durante a qual ele gesticulava sua narrativa ao ritmo do verso e do acompanhamento musical”.⁶⁹

Retornando Aristóteles, o filósofo toma Homero como ponto de partida, visto que sua produção verbal (ποίημα) alcançou uma variegada composição. Para Aristóteles, Homero serviu tanto a tragédia, como a comédia, além de ser um poeta épico por excelência:

ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας: ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας (ARISTÓTELES, 1448b, 34-1499a, 2).

Quanto a Homero, tal como foi o supremo poeta de temas elevados (pois não apenas compunha de modo excelente, como se dedicou às mimeses dramáticas), foi também o primeiro a delinear a forma da comédia; dando forma dramática não à invectiva, mas a comédia. Com efeito uma analogia se impõe: a *Iliada* e a *Odisseia* estão para tragédia, assim como o *Margites* está para a comédia (ARISTÓTELES, 2017, p. 61).

Após Homero, com o advento da tragédia e da comédia, surgiram poetas cômicos e trágicos, conseqüentemente (ARISTÓTELES, 2017, 1449a, 1-10, p. 61). Segundo Aristóteles, a comédia teria surgido dos cantos fálicos, e a tragédia do ditirambo (ARISTÓTELES, 2017, 1449a, 10-15, p. 61).

Conforme a *Poética* de Aristóteles (2017, p. 191, 1459b), o tetrâmetro é aquele verso que é mais adequado à ação, por ser mais movimentado. Na *Retórica*, Aristóteles, (2005, p. 260, 1409a), classificou esse metro com o nome troqueu, τροχαῖος, adjetivo do verbo τρέχω, correr, (*LSJ*, 1814-1815). Ainda na *Retórica* (2005, p. 260, 1409a), Aristóteles ilustra o ritmo troqueu com o córdax, um tipo de dança comum à comédia antiga; tal dança possuía aspectos libidinosos e obscenos, apesar disto, da dimensão performativa pouco se sabe.⁷⁰

O surgimento do ritmo iâmbico, ἰαμβεῖος (*iambeîos*), conforme Aristóteles (2017, p. 59, 1448b), originou-se de poemas ofensivos, satíricos, nos quais se buscava ultrajar-se mutuamente; no grego antigo, ultrajar é ἰαμβίζω (*iambízō*) daí derivado iambo, ἴαμβος

⁶⁹ “The activity of the poet took the form of a performance during which he mimed his narrative to the rhythm of verse and music.”

⁷⁰ Cf. Aristófanes, *Nuvens* (540-560); *Vespas* (1516-1520).

(*iambos*) e *ιαμβεῖος* (*iambeîos*), respectivamente, verbo, substantivo e adjetivo. Esse ritmo, portanto, vem dos debates e injúrias, conseqüentemente, mais próximo à fala corrente. As partes dialogadas do gênero trágico e cômico adotaram o verso iâmbico para as falas das personagens. Ésquilo ampliou tais partes dialogadas da tragédia a despeito da extensão das partes extensivas do coro (ARISTÓTELES, 2017, p. 63, 1449a). Nesse contexto, cabe uma possibilidade, por ilação, de considerar que, no engendramento de um poema iâmbico, o interesse por elementos ornamentais é convertido na velocidade e intensidade da enunciação poética.

O ritmo hexâmetro ou heroico, por seu turno, é o que mais se afasta da fala coloquial. Aristóteles (2005, p. 260, 1408b) o apresenta como nobre [*σεμνός*], compreendendo tal palavra o campo semântico do divino, daquilo que é nobre, venerável, particular aos Deuses (*LSJ*, 1591); esse ritmo também é exposto na *Poética*, enquanto “o mais estável e mais amplo dos metros, eis o porquê de melhor acolher nomes estrangeiros e as metáforas, pois, quanto a esses aspectos, também supera todos os outros” (ARISTÓTELES, 2017, p. 191, 1459b).

Homero divinizado por Aristóteles, um poeta que além de tratar das coisas divinas, serviu, também, como matriz para o desdobramento dos diferentes gêneros verbais, como a tragédia, e a comédia, quer de um ponto de vista formal, métrico, quer da própria mimese, a temática com seu modo de produzir arte verbal, *ποίησις*, como explicitado (ARISTÓTELES, 2017, p. 61, 1448b, 33-37).

3.1 Parmênides e a poesia grega antiga

Essa breve caracterização sobre os ritmos métricos dos gregos visa expor algumas características desde o surgimento da poesia e de seus principais metros com suas respectivas temáticas, do ponto de vista de Aristóteles. Por outro lado, compreender algumas características da poesia grega antiga é fundamental, porque Parmênides de Eleia escreveu sua doutrina filosófica de modo poético, utilizando o verso heroico, o hexâmetro.

Uma pergunta se impõe: por que um pensador, Parmênides de Eleia, produziria uma doutrina arquitetada num ritmo métrico heroico ou hexâmetro, forma comum à produção do discurso acerca do divino, daquilo que é nobre, venerável? Alguns argumentos de A. A. Long, (2004) ajudarão a compreender esse *modus operandi* parmenídico.

Ponto inicial, em nossa ambiência de investigação, é saber que a “prosa” (escrita não metrificada) já existia, como também, já havia sido usada por filósofos anteriores, por

exemplo, Anaxímenes de Mileto:

Anaxímenes é um dos primeiros gregos, conhecido por ter escrito um livro em prosa. Seu predecessor na cidade de Mileto, Anaximandro também escrevera um, e Teofrasto comentou posteriormente, sobre o estilo meio poético no seu único fragmento supérstite (DK 12 A 9) (LONG, 2004, p. 245).⁷¹

De fato, Parmênides, produziu sua doutrina deliberadamente em verso poético, todavia, porque, dentre os vários ritmos métricos coetâneos em seu período de vida, o pensador de Elea usou o verso hexâmetro, que o levou a rejeitar tanto a prosa filosófica, quanto aos demais ritmos? Observa Long (2004, p. 245, destaque meu): “**Como poetas do verso hexâmetro**, Xenófanes, Parmênides e Empédocles, puseram-se no ramo que tinha Homero e Hesíodo como ilustres fundadores.”⁷² Nesse sentido, parece que Parmênides quis se colocar como um poeta do tipo de Homero e Hesíodo, o que indica que ele queria usurpar o lugar didático daqueles – comum a esses poetas – o seu lugar de autoridade e também posição de sábios, dos quais tanto, Xenófanes, Parmênides quanto Empédocles queriam tomar lugar:

Os poetas filósofos, é razoável pensar, visavam a um público maior. Homero e Hesíodo ocuparam um lugar de destaque como escritores educativos, e se pode presumir que Xenófanes, Parmênides e Empédocles desafiaram a autoridade desses. (LONG, 2004, p. 246).⁷³

Compreende-se que Parmênides escreveu sua poesia filosófica como uma tentativa de propor um entendimento da totalidade diverso daquele projetado por Homero e Hesíodo; além da proposta de um entendimento diferente daquela corrente em seu tempo, usurpar o lugar didático de Homero, que fora para os gregos antigos uma espécie de enciclopédia, Parmênides possivelmente desejava que sua doutrina assumisse a mesma condição. Reportando-se às contribuições de E. Havelock, Gentili considera: “Logo, a feliz definição da épica homérica como a enciclopédia dos gregos, um compêndio organizado de seu conhecimento e sabedoria” (Gentili, 1990, p. 40).⁷⁴

3.2 O verso hexâmetro ou heroico grego

Como já explicitado por Aristóteles na *Poética* (2017, p. 191, 1459b 30-35), o hexâmetro era um ritmo que tratava das coisas nobres, solenes, (σεμνός); Gentili argumenta

⁷¹ Anaxímenes is one of the first Greeks who is known to have written a book in prose. His philosophical predecessor at Miletus, Anaximander, did so too, and Theophrastus commented on the 'somewhat poetical' style of his single extant fragmente (DK 12 A 9) (LONG, 2004, p. 245).

⁷² As hexameter poets Xenophanes, Parmenides and Empedocles placed themselves in a line which had Homer and Hesiod as its illustrious founders (LONG, 2004, p. 245).

⁷³ The philosopher poets, it is reasonable to think, were aiming at a larger audience. Homer and Hesiod held pride of place as educative writers, and Xenophanes, Parmenides and Empedocles may all be assumed to challenge their authority (LONG, 2004, p. 246).

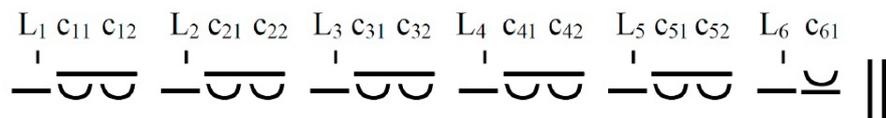
⁷⁴ “Hence the felicitous definition of Homeric epic as the encyclopedia of the Greeks, an organized compendium of their knowledge and wisdom” (Gentili, 1990, p. 40).

que o ritmo hexâmetro foi o principal dos ritmos dos gregos antigos, sendo igualmente o mais popular na poesia antiga, o metro da poesia épica: de Homero e Hesíodo, do Ciclo épico. Em razão de sua extensividade, notada por Aristóteles, além da temática épica, abrangeu formas da poesia religiosa, hínica e oracular, usado também na poesia didática:

O hexâmetro dactílico catalético [...] foi para os gregos o “verso” (ἔπος) *par excellence*. Era o verso mais popular na poesia antiga, em grego como em latim, e foi importante na “poesia bárbara” da literatura italiana. O verso da poesia épica: a *Iliada*, *Odisseia* e os poemas do Ciclo épico foram estruturados em hexâmetros. Por razão de seu conteúdo, foi descrito como ἡρῶον (o “verso do poema heroico”). Ademais, era o metro preferido a algumas formas da poesia religiosa, hinos e oráculos, e pela poesia didática (GENTILI, 1990, p. 253).⁷⁵

O verso hexâmetro é composto por seis pés métricos, todos dáctilos (-υυ), à exceção do sexto pé, que será, em geral, um espondeu (--).⁷⁶ O quadro bastante didático proposto por Brose (2015, p. 131), levemente modificado para este trabalho, esclarece melhor a estrutura desse verso.

Figura 1 – O hexâmetro grego antigo



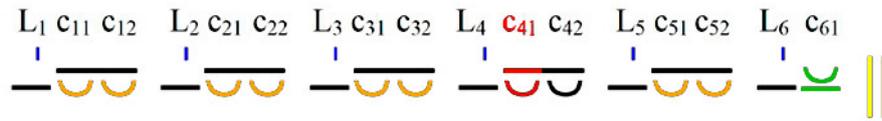
Começando pelas letras e números, a primeira linha. “L” refere-se à longa do dáctilo; o numeral “1” ao número do pé, nesse caso, está-se no primeiro pé; já “c” reporta-se à breve ou curta nesse pé. Visto que ele ocorre duas vezes no dáctilo, recebe dois algarismos: o primeiro, “1” designando o pertencimento ao primeiro pé, o segundo algarismo refere-se a sua posição relacionada à outra curta, como o dáctilo possui duas curtas, o algarismo “1” denota a primeira curta e o “2” refere-se à segunda. Ilustremos: c₄₁ indica a primeira curta ou breve no

⁷⁵ “The dactylic hexameter catalectic [...] was for the Greeks the “verse” (ἔπος) *par excellence*. It was the most popular verse in ancient poetry, both Greek and Latin, and was important in the “poesia barbara” of Italian literature. It was the verse of epic poetry: The Iliad, Odyssey and the poems of the epic Cycle were composed in hexameters. Because of the subjects it was used to describe it was called ἡρῶον (“the verse of the heroic poem”). It was, in addition, the preferred meter for some forms of religious poetry, hymns and oracles, and for didactic poetry.”

⁷⁶ No que toca ao verso hexâmetro, valem algumas considerações: (a) muitas vezes chamado de hexâmetro dactílico, pode produzir o equívoco de que o hexâmetro grego arcaico possuiria uma normatividade dos pés dáctilos, o que não é verdade. Homero possui um percentual de 20% para *Iliada* e 29% para *Odisseia* de versos *holodáctilo*, isto é, tendo os primeiros cinco pés de tipo dáctilos (-υυ), porém, com a possibilidade de permuta do segundo bíceps que poderá ser substituído por uma longa (-) e vice-versa permitindo uma variedade ritmica enriquecida, que estava à disposição do aedo, no geral, o hexâmetro grego arcaico apresenta um espondeu entre o primeiro e o quinto pé. Sobre o último pé, seu membro final é representado por (=), o que poderia ser longo ou breve, o que geraria a possibilidade de o hexâmetro grego terminar por um pé do tipo crético (-υ) ou espondeu (--), o que explica o uso deste sinal (=); não obstante ao esquema acima, baseado provavelmente, pela contagem de pés métricos a partir do texto, o que não é errado, toma, por outro lado, uma limitação: desconsiderar a performance, visto que há tendência ao alongamento final, que se coloca por ser fim de palavra, esse também é o significado do símbolo (=), que indica propensão a ser longa. Uma discussão mais detalhada sobre essas questões: (BROSE, 2015, p.130-132) e (BROSE, 2015, p.132-134).

quarto pé:

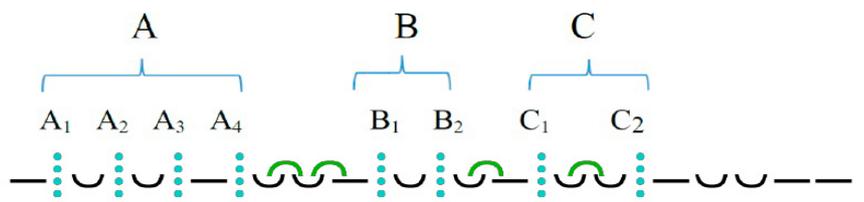
Figura 2 – Explicitando o hexâmetro grego antigo



Como indicada em **c41**, dá-se, portanto, o quarto pé e nele, a primeira curta desse pé, tem-se também os pequenos traços verticais em azul, designando o *tempo forte* em cada um desses pés; já as curtas dos dáctilos em amarelo dourado recebem a nomenclatura métrica de *biceps*, agora os traços pretos sobre os *biceps* indicam que as duas curtas podem sofrer *contração*, as duas curtas ou breves podem ser substituídas por uma única longa;⁷⁷ no sexto pé, obrigatoriamente um espondeu, o sinal curto ou breve sobre a segunda longa do espondeu indica *brevis in longo*, isto é, ocorre uma sílaba breve em lugar onde deveria, em razão do esquema métrico, ser longa; ainda que *brevis in longo* ocorra, sua frequência não é tão comum, ademais, o aedo, posteriormente, o poeta, dado o cariz performático da poesia grega, poderia ajustar o andamento, a depender da ocasião de performance; alfim, os dois traços verticais em amarelo || designam fim de um verso.

Dado esse esclarecimento, outra característica do hexâmetro são as pausas internas. Acompanhando o ensaio de Brose (2015, p.135), considere-se o esquema seguinte:

Figura 3 – O hexâmetro grego antigo: pausas e pontes



Esse esquema de H. Fraenkel, retomado por Brose, modificado para fins didáticos, neste trabalho, representa as principais pausas internas do hexâmetro. As linhas verticais pontilhadas em azul claro representam os locais onde é possível ocorrer uma pausa; os símbolos em verde são chamados de pontes, são os lugares onde é proibido a ocorrência de pausa. De modo geral, o critério para se dá uma pausa seria “*final-de-palavra* (coincidindo, ou não, com uma pausa semântica, com o fim de um pé, ou ambos) e *hiato*” (BROSE, 2015, p. 134, *itálico meu*). Houve algumas tentativas de explicar o porquê das pausas internas no verso, neste caso, do hexâmetro, Brose (2015, p.134-139) as discute assentindo a que parece ser a mais razoável, de Kirk: “Kirk, por exemplo, ressalta que, ao contrário do que Fränkel

⁷⁷ O fenômeno oposto à contração chama-se resolução, na qual a segunda longa do dáctilo é substituída por duas curtas ou breves (BROSE, 2015, p. 152).

poderia pensar, as pausas não existem para ser preenchidas pelo conteúdo, mas, ao contrário, elas devem refletir um modo de articular a linguagem tradicional da poesia hexamétrica” (BROSE, 2015, p. 136).

Por fim, Deve-se ressaltar: toda essa representação abstrata advém, não de um esforço teórico que alcançou as “formas ideais”, surgiu, ao contrário, da atividade executada na vida cotidiana da Grécia antiga. Desde os rituais com entoação de hinos aos deuses, nas celebrações cívico-religiosas, tradições transmitidas desde a infância principalmente pelas mulheres, como argumenta Vernant:

Mediante uma tradição puramente oral exercida boca a boca, em cada lar, sobretudo através das mulheres: contos de amas-de-leite, fábulas de velhas avós, [...] cujo conteúdo as crianças assimilam desde o berço (VERNANT, 2009, p. 15).

3.3 O hexâmetro grego e suas possibilidades de tradução.

A prática de traduzir a poesia grega e latina no Brasil não é nova e, por tal razão, deve-se considerar então algumas propostas de traduzir o hexâmetro grego para o português do Brasil; porém essa história da tradução ainda é pouco conhecida, já que ela está sendo escrita. Não obstante a tal condição, os aportes da professora Adriane da Silva Duarte esboçam aspectos fundamentais em seu artigo *Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil* (2016). Nesse artigo, Duarte, prescindindo do período colonial, designa três momentos nessa proposta a uma história da tradução dos clássicos no Brasil: (a) era dos patriarcas; (b) era dos diletantes; (c) a era dos doutores. Desses três momentos, apropriar-se-á de alguns tradutores, estabelecendo dois critérios: método próprio de traduzir e ter traduzido hexâmetros.

Por esse ângulo, na era dos patriarcas, Manuel Odorico Mendes, destacado por Duarte, e José Bonifácio de Andrada e Silva aparecem como principais; o primeiro, patriarca da tradução criativa, tendo vertido para o português a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero, assim como a *Eneida*, *Geórgicas* e as *Bucólicas* de Virgílio (DUARTE, 2015, p. 45).⁷⁸ O segundo, o “Patriarca da independência” também tradutor dos clássicos, traduziu Hesíodo, e Virgílio.

Outrossim, Haroldo de Campos, anteriormente, já havia reconhecido a importância do labor de Odorico Mendes, mostrando como a historiografia literária teria menoscabado Odorico Mendes.⁷⁹ Campos, por outro lado, considera-o o patriarca do tipo de

⁷⁸ “O título de patriarca cabe-lhe bem porque, se evoca por um lado o pai fundador de uma tradição, também remete a um contemporâneo seu, José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), por alcunha o ‘Patriarca da independência’”.

⁷⁹ Sobre a avaliação negativa sobre Odorico Mendes, comenta H. de Campos: “Muita tinta tem corrido para

tradução que ele próprio praticava:

Odorico, com efeito, é o patriarca da tradução criativa no Brasil, no seu intuito pioneiro de conceber um sistema coerente de procedimentos que lhe permitisse helenizar o português em lugar de neutralizar a *diferença* do original, rasurando-lhe as arestas sintáticas e lexicais, em nossa língua (CAMPOS, 1992, p.144).

Sobre o método de Odorico Mendes, o seu “programa” de traduzir, Vieira apresenta as seguintes características:

Entendido como a definição de um programa: 1) a versão é decassilábica; 2) o estilo procura um sabor clássico em língua portuguesa, o que equivale a dizer que buscava giros sintáticos e cunho vernáculo dos escritores quinhentistas; 3) o tradutor serve-se de um sistemático emprego de decalques neológicos, buscando enriquecer a língua de chegada; 4) e adota notas e comentários para elucidação de escolhas tradutórias e necessárias minudências sobre cultura romana antiga (VIEIRA, 2010, p. 142).

Depreende-se que Odorico Mendes utilizou o verso decassílabo, verso de dez sílabas poéticas, além de empregar decalques e neologismos em sua tradução criativa, usando também hipérbato, levando a sintaxe às avessas: “Pelos do mar flucti-sonantes praias” (HOMERO, 2008, p. 325).⁸⁰

Outro importantíssimo tradutor para o século XX, pertence à era dos diletantes, o médico Carlos Alberto Nunes traduziu *Iliada*, *Odisseia*, *Eneida*, toda a obra de Platão, e também a de Shakespeare. Desenvolveu um verso hexâmetro vernáculo, que substitui a longa do dáctilo pela tônica em português e as duas sílabas breves ou curtas, são substituídas por duas sílabas átonas, à exceção do sexto pé que constará apenas de uma átona, semelhante ao espondeu do hexâmetro grego. Assim comenta Oliva Neto:

A bem dizer, o hexâmetro datílico português de Carlos Alberto Nunes, consiste em simular (ou “interpretar” como ele diz) o dáctilo **substituindo-se a sílaba longa por uma sílaba tônica e as duas sílabas breves por duas átonas**. Conforme se considere, se se supuser a existência de ictos – que aqui não discuto – deve-se dizer então que a simulação do dáctilo consiste na manutenção dos seis ictos fazendo-se neles incidir a sílaba tônica das palavras, reservando-se as átonas para as sílabas breves (OLIVA NETO, 2014, p. 192-193, destaque meu).

Oliva Neto (2014, p. 193) passa a ilustração a partir dos seis primeiros versos da *Iliada* de Homero na tradução de C. A. Nunes:

**Canta-me a cólera – ó deusa // – funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos // sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades // as almas de heróis numerosos
e esclarecidos//, fican//do eles próprios// aos cães atirados
e como pasto das aves. // Cumpriu-se de Zeus o desígnio
desde o princípio em que os dois // em discórdia ficaram cindidos:**

depreciar o Odorico tradutor, para reprovar-lhe o preciosismo rebarbativo ou o mau gosto de seus compósitos vocabulares. Realmente, fazer um negative approach em relação a suas traduções é empresa fácil, de primeiro impulso, e desde Sílvio Romero (que as considerava ‘monstruosidades’, escritas em ‘português macarrônico’), quase não se tem feito outra coisa” (CAMPOS, 1962, p. 8-9).

⁸⁰ *Iliada*, livro IX, v. 146.

Salientemos outras características do hexâmetro de Nunes, segundo Oliva Neto. O hexâmetro vernáculo de Nunes “não admite substituições” (OLIVA NETO, 2014, p. 194); O hexâmetro de Nunes possui cesuras, como o hexâmetro grego, marcadas no exemplo acima por //, cesura pentemímera, trimímera e heptemímera, que ocorre menos vezes (OLIVA NETO, 2014, p. 194); as cesuras, que são pausas, possuem um aspecto semântico ou implica a “*mudança de tom de voz*” (OLIVA NETO, 2014, p. 195).

Voltando-se agora à era dos doutores, menciono José Antônio Alves Torrano, tradutor da *Teogonia* de Hesíodo, traduziu também obra completa de Ésquilo, Eurípedes, e Sófocles – no prelo; segundo Duarte, para Torrano, a tradução seria uma hermenêutica, a primeira tarefa na interpretação do texto; prescinde da métrica, mas procura produzir as propriedades poéticas do texto originário (DUARTE, 2016, p. 55).⁸¹

Encerrando seu artigo, Duarte expõe Haroldo de Campos, ressaltando sua importância, não apenas para a tradução dos clássicos, mas sua produção abrange a literatura brasileira em geral: “A essa altura, não preciso dizer que todos são devedores em maior ou menor grau de Haroldo de Campos (1929-2003), cuja contribuição para a literatura brasileira se estende, como sabemos todos, para muito além dos clássicos” (DUARTE, 2016, p. 58), parecendo o “tom” de homenagem.

Uma proposta de tradução de hexâmetro, não incluída no artigo de Duarte, porém corresponde a nossa orientação de método próprio de traduzir e ter traduzido hexâmetros, como exposto acima; do ponto de vista do artigo de Duarte esse modo de traduzir enquadrar-se-ia na era dos doutores.

Tal proposta de traduzir vem sendo burilada ao menos, por Marcelo Tápia, desde (TÁPIA, 2014), e em (TÁPIA, 2022) já enriquecida, foi exemplificada no canto XI da *Odisseia* de Homero. Tápia elege dois atributos do texto-fonte para sua recriação em português: “vivacidade” e “agilidade”, optando por um verso “hexatônico” (TÁPIA, 2022, p. 79); tais versos não terão quantidade fixa de sílabas; possuirão cinco ou seis acentos, que se determinarão em “células binárias ou ternárias”, de modo a não ultrapassar, com frequência doze sílabas; a *coda* do hexâmetro – ∪ ∪ – ∪ – || é substituída por uma célula ternária descendente e uma binária descendente, o que geraria um efeito hexamétrico e iterativo em cada verso (TÁPIA, 2022, p. 80-83).

Os versos iniciais abaixo, do canto XI da *Odisseia*, são exemplos desse método de tradução do hexâmetro grego em verso hexatônico (TÁPIA, 2021, p. 82):

⁸¹ Para expandir a compreensão do projeto tradutório de Torrano, cf. (TÁPIA, 2022, p. 62-63).

Quando, depois, descemos ao mar e ao navio, (12)
primeiro ao mar divino o navio empurramos (12)
e, da negra nau, o mastro e as velas erguemos; (12)
levados a bordo as ovelhas pegas, seguimos (13)
tristes, aflitos, vertendo lágrimas fartas. (12)

Por trás da nau de escura proa, soprava (11)
vento propício, bom companheiro, que nos enviara (14)
Circe de belos cachos, temível deusa canora. (14)
Após cuidarmos, com esforço, de cada apetrecho (13)
da nau sentamos; o vento e o piloto o navio guiavam (16)
Por todo o día ele singrou, por velas infladas. (14)

3.3.1 Haroldo de Campos transcriador de Homero

Tratar-se-á doravante do programa haroldiano para tradução da épica homérica, explicitado em *Para transcriar a Ilíada* (CAMPOS, 1992). Primeiramente, comenta a condição de Odorico Mendes; apesar da crítica tê-lo menoscabado, Haroldo louva-o por seu labor tradutório, colocando-o como o primeiro a realizar o traduzir criativo, o tipo de trabalho que também estava operando, a transcrição. Aborda em seguida Carlos Aberto Nunes, não o considera um tradutor transcriador, porém parece reconhece seu trabalho, parece razoável, “uma empreitada incomum”, e contra o posicionamento de Mattoso Câmara Jr., mostra como C. A. Nunes pôde refutá-lo com seu hexâmetro vernáculo: “A prática de Carlos Alberto Nunes, sustentando com brio, por centenas de versos, essa medida, contesta eloqüentemente aquela restrição normativa” (CAMPOS, 1992, p. 144); quando à linguagem, a tradução de Nunes não possui o pendor da modernidade; essa modernidade, não obstante, parece ser aquilo que foi sendo desdobrado progressivamente, o paideuma haroldiano. De fato, a “gramática da modernidade”⁸², a despeito de que “retroage estilisticamente no tempo” (CAMPOS, 1992, p. 144).

Haroldo propõe para sua empresa transcriadora da *Ilíada* de Homero, o verso dodecassílabo, geralmente acentuado na sexta sílaba, com menos frequência, na quarta, oitava e décima segunda sílaba; seguindo a distinção de Hjelmslev, que a língua possuiria um plano do conteúdo e o plano da expressão.⁸³ Para o plano do conteúdo, estabelece recriar a “logopéia”, o desenho sintático, a “poesia da gramática”, e recriar o elemento rítmico-

⁸² “Não serão as versões de poetas gregos ou latinos com sabor de exercícios escolares, feitas no cândido desconhecimento da ‘gramática da modernidade’ por filólogos ou eruditos que não se embarçam em aplicar sua competência linguística a canhestras incursões poéticas – não serão esses produtos da ‘consciência ilustrada’ ingênua (sem paradoxo) que irão conquistar um público maduro ou amadurar um público novo para a fruição da tradução como arte” (CAMPOS, 1967, p. 24).

⁸³ Para uma caracterização dessas noções, cf. nota 46 nesta dissertação.

prosódico para o plano da expressão; igualmente, manter um diálogo com o trabalho de Odorico Mendes, “com o escopo de dar uma nova vitalidade ao verso traduzido” (CAMPOS, 1992, p. 145).

Abaixo a transcrição de Haroldo de Campos do canto I da *Iliada*, v. 44-49.

Baixou do alto do Olimpo, coração colérico,
levando aos ombros o arco, e a aljava bem fechada.
À espádua do Iracundo retiniam flechas,
enquanto se movia, ícone da noite.
Sentou longe das naus: então disparou a flecha.
Horrissono clangor irrompe do arco argênteo.

3.3.1.1 *Un coup des dents*

Para essa tradução dos fragmentos de Parmênides de Eleia, nomeie-se transontologização, incorporam-se os elementos propostos por Haroldo de Campos para sua transcrição da *Iliada* de Homero (CAMPOS, 1992). Escolher uma forma em verso ao invés de uma versão em prosa justifica-se frente à demanda do próprio texto, produzido em hexâmetro, como também o verso estrutura a fração da realidade e a cinesia do pensamento, diante disso, evidencia-se sua importância; essa definição pertencendo a Torrano, apesar de referir-se à tragédia, adequa-se a Parmênides sem ônus, visto que produziu versos e sua filosofia pertence a uma época na qual poesia e filosofia ainda não haviam sido separadas:

O verso, como unidade básica da composição poética, organiza tanto o recorte da realidade quanto a dinâmica do pensamento, e constitui assim um instrumento de análise da realidade e, ao mesmo tempo, de organização do pensamento. Portanto, considerado em sua integridade, o verso seria uma forma simultaneamente sensível e inteligível, se pudéssemos nos situar nesse momento histórico em que a tragédia ainda cumpria sua função originária de arte política, anterior à cisão histórica entre o que se tornou, por um lado, poesia e o que se tornou, por outro lado, filosofia (TORRANO, 2014).

Quanto ao verso dodecassílabo,⁸⁴ ressalta-se, os ictos não foram considerados, e nem sempre pôde manter-se estritamente em doze sílabas métricas; caso haja a ocorrência deles em conformidade à versificação do português, será mero acaso. Procurou-se em cada verso encerrá-lo com palavras paroxítonas, tentando simular o espondeu que comumente arremata o hexâmetro grego; foi dada preferência à materialidade da palavra, convertendo o aspecto performático que se conhece em componentes para um plano da expressão enriquecido por uma sonoridade advinda de rimas internas, paronomásias, aliteraões,

⁸⁴ Bandeira (1997, p. 542-543) apresenta três tipos de alexandrino ou dodecassílabo: (a) acentuada na sexta e décima segunda, contanto que o acento na sexta sílaba recaia em palavra aguda; (b) acentuado também na sexta sílaba, desde que o acento recaia em grave terminada em vogal e a palavra posterior comece com vogal átona, gerando a sétima sílaba; (c) acentuado na quarta, oitava e décima segunda sílaba.

decalques, não prescindindo da quebra de linha, e que ele possa causar certo movimento no pensamento (logopéia), com vistas a produzir efeito estético.

Compare-se então três traduções; uma elaborada pelo Professor José Cavalcante, a segunda, por José Gabriel Trindade e por fim a que se propõe:

Os corcéis que me transportam, tanto quanto o ânimo me impele,
conduzem-me, depois de me terem dirigido pelo caminho famoso
da divindade, que leva o homem sabedor por todas as cidades.
Por aí me levaram, por aí mesmo me levaram os habilísimos corcéis,
puxando o carro, enquanto as jovens mostravam o caminho.
O eixo silvava nos cubos como uma siringe,
incandescendo (ao ser movido pelas duas rodas que vertiginosamente
o impeliam de um e de outro lado), quando se apressaram
as jovens filhas do sol a levar-me, abandonando a região da Noite,
para a luz, libertando com as mãos a cabeça dos véus que as escondiam.
(PARMÊNIDES/ TRINDADE, 2000, p. 13, v. 1-10).

As éguas que me levam onde o coração pedisse
conduziam-me, pois à via multifalante me impeliram
da deusa, que por todas as cidades leva o homem que sabe;
por esta eu era levado, por este, muito sagazes, me levaram
as éguas o carro puxando, e as moças a viagem dirigiam.

O eixo nos meões emitia som de sirena
incandescendo (era movido por duplas, turbilhonantes
rodas de ambos os lados), quando se apressavam a enviar-me
as filhas do Sol, deixando as moradas da Noite,
para a luz, das cabeças retirando com as mãos os véus.
(CAVALCANTE, 2000, p. 121, v. 1-10).

Éguas que me carreiam, quanto o ânimo alcance
conduziam, quando me levaram pela via plurívoca
da Deusa, que em tudo guia os doutos mortais,
pela via guiado, éguas sagazes carreavam-me
puxando o carro, jovens indicavam o destino.
O eixo soava nos cubos, símil à siringe
Incandescendo – por duplas rodas turbilhonantes
estugado de ambos lados – acelerado guiavam
Filhas de Hélio, das moradas da noite partindo
para a luz, tirando o véu das faces com as mãos.
(Tradução minha, v. 1-10).

Observe-se o ritmo que é produzido na leitura; os versos recortados no sentido expresso por Torrano (2014), dão maior agilidade ao poema, e a relação entre som e sentido percebe-se, a exemplo, no verso seis, “O eixo soava nos cubos, símil à siringe”, em um plano imaginativo, o eixo super veloz produziria um som agudo, as aliterações em [i] e as repetições de [s] o carro que conduz o narrador converte-se em siringe, um tipo de flauta, ecoando pela via da Deusa.

Outro momento em que esta transontologização alcança resultados poéticos revela-se no fragmento quatro de Parmênides.

Nota também como o que está longe, pela mente se toma firmemente presente:
pois não separarás o ser da sua continuidade com o ser,

nem dispersando-o por toda a parte segundo a ordem do mundo,
nem reunindo-o.

(PARMÊNIDES/ TRINDADE, 2000, p. 15).

Mas olha embora ausentes à mente presentes firmemente;
pois não deceparás o que é de aderir ao que é,
nem dispersado em tudo totalmente pelo cosmo,
nem concentrado...

(CAVALCANTE, 2000, p. 122).

firme apreende o vigente – ora absente – pela
mente: pois não abscindirá o ser do ser retendo-o
nem decompondo em tudo, de todo, segundo o
cosmos, nem recompondo.

(Tradução minha).

Perceba-se nesse fragmento um jogo de palavras, parecendo indicar relação com religiões de mistério, com o orfismo, pitagorismo, não alheios aos assim chamados pré-socráticos;⁸⁵ duas palavras quase paronomásticas, denotando ausência e presença, mais uma vez a referência entre som e sentido: *vigente/absente* está para *παρεόντα/ἀπεόντα*, e os dois étimos finais em português e em grego, no português, *ab-* de origem latina, indica afastamento, bem como *ἀπ’* de *ἀπό* em grego, indica semelhantemente, afastamento, mantêm-se na tradução. Ainda no fragmento quatro: “Não separarás o ser da sua continuidade com o ser” que Trindade verteu de “ἀποτμήξει τὸ ἐὸν τοῦ ἐόντος” incluindo o termo “continuidade”, provavelmente para facilitar o entendimento do fragmento, porém dá a ideia de que o ser poderia ter um começo do qual produziu uma continuidade, o que não é possível para Parmênides; na tradução de Cavalcante “pois não deceparás o que é de aderir ao que é”. Pode-se-ia estranhar o que seria esse “o que é”, o que poderia significar? Considero que esse verso enfraqueceu o sentido do verbo e participio em grego antigo do verbo ser. A noção de entidade se perde em um entendimento que parece constatar tão somente a existência ou a presença de algo, sem determiná-lo. A tradução deste trabalho: “Pois não abscindirá o ser do ser” além de se ter um verso mais conciso, o referente é determinado, sem inserir nenhuma outra informação ao verso, sendo traduzido o seu significado, conservando o prefixo semelhante, que aparece em grego no verbo “ἀποτμήξει”, na tradução “abscindirá”.

Esses exemplos, apesar da sua brevidade, mostram uma recuperação do aspecto poético de Parmênides de Eleia. Leitura, tradição, transcrição, neste caso, transontologização.

⁸⁵ Sobre uma abordagem diferente sobre os pré-socráticos cf. (LAKS, [2006] 2013).

4 PARA CONCLUIR

Objetivo fundamental a que se propôs esta dissertação, seria produção de uma tradução poética dos fragmentos de Parmênides de Eleia, visto que já há duas grandes traduções, traduções de importância – vale ressaltar que as demais traduções não seriam por conta disso, ruins, porém, parecem destacar-se estas duas – uma com um laivo filológico (CAVALCANTE, 2000), outra marcada pela experiência filosófica, embasada na história da filosofia (PARMÊNIDES, 2013); caracterizadas essas traduções, pareceu oportuno realizar uma tradução poética desse filósofo poeta, com propósito de expandir mais o entendimento sobre sua doutrina, como também sublinhar a relação entre poesia e filosofia na Grécia antiga, ao menos até o período clássico.

Outro exemplo do procedimento tradutório adotado neste trabalho pode-se observar no fragmento I, do v.18:

χάσμ' ἄχανές ποίησαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους
das portas um vale inabalável, os brônzeos

Em χάσμ' ἄχανές dá-se um jogo de palavras; χάσμα indica uma “abertura larga”, está relacionado ao verbo χαίνω ≈ abrir a boca, ficar de boca aberta por admiração, também para o abrir a boca ao bocejar; logo, χάσμα apresenta-se como um abismo similar à garganta humana. Não esquecendo de tratar de ἄχανές, que é um adjetivo relacionado ao χάσμα, entretanto, percebe-se a derivação de ἄχανές em relação ao verbo χαίνω, ΧΑΪΝΩ e ἌΧΑΝÈΣ, tal sendo adjetivo é composto por um alfa privativo; na expressão parmenídica, ΧΑΣΜ' ἈΧΑΝÈΣ, há um adensamento, contendo uma repetição da sílaba inicial intercalando MA, que contém também uma repetição da vogal [a]. Trindade traduziu como χάσμ' ἄχανές “abismo hiante”, solução criativa, Cavalcante verteu como “um vão escancarado”; é preciso ter em mente que, nessa parte da narrativa, tem-se a ultrapassagem pelo portal do dia e da noite, abre-se outra dimensão, própria ao universo sobrenatural, um lugar que faz as portas rodarem nos seus cubos, chegando, por fim, à morada da deusa.

Na tentativa de recriar em português algo semelhante, no plano da expressão, traduziu-se χάσμ' ἄχανές por um “vale inabalável”, tentativa de colocar o termo “VALe” em “inabaLÁVel”; no plano do conteúdo distancia-se do significado literal, acertado por Trindade, preferiu-se reproduzir essa imagem por outro ângulo, uma vez que ela emerge com força e estável, pareceu-nos equivalente à visão de um vale, que não sofreria abalo, como uma imagem que não sofre mudança, e que o poeta filósofo está a contemplá-la. Procedimento esse marcadamente haroldiano, procurando as formas significantes no transcriar, no qual o

plano do conteúdo não cede lugar a uma “ressemantização”, uma criação paralela, logo, recriação.

No fragmento II, v. 6, foi vertido *παναπευθέα* por pan-apedeuta, um neologismo; ainda que apedeuta esteja dicionarizada, foi necessário adicionar o prefixo “pan-” para corresponder à forma significante do texto-fonte. Foi necessário realizar um procedimento de aclimatação, de decalque, como explicitado por Barbosa (1990, p. 73, destaque meu): “A *aclimatação* é o processo através do qual os empréstimos são adaptados à língua que os toma [...]. Este processo pode também ser denominado “**decalque**” [...]. Através desse processo, um radical estrangeiro se adapta à fonologia e à estrutura morfológica da língua que o importa [...]”

τὴν δὴ τοι φράζω παναπευθέα ἔμμεν ἄταπρόν·
a ti indico: pan-apedeuta é a estrada

O resultado é um neologismo arcaizante; tal “tom” arcaico foi proposital, não só aqui, mas de modo geral, uma vez que este tradutor, movido por uma “pulsão” política, visa colocar em circulação o estoque da língua/código não usado, aquelas palavras que se distanciam das nossas formas reificadas na fala cotidiana. Procedi assim quando pareceu-me oportuno, v. 6, do fragmento I, *σῦριγγ/ιγγος* por siringe (espécie de flauta, flauta de Pã); v. 14 do mesmo fragmento, *Δίκη* por Díke; no v. 28 ainda nesse fragmento, *θέμις τε δίκη τε* foram vertidos por Thémis e Díke.

No transontologizar Parmênides de Eleia, foi posta de lado a prática, às vezes corriqueira, de tornar os fragmentos como epigramas, foram traduzidos como fragmentos, sem tentar, por outro lado, seguir uma ordem em desenvolvimento, senão aquela apontada de cunho temático, intuída pelo conjunto dos fragmentos, como se ao ler um fragmento, poder-se-ia remeter ao(s) outro(s) do mesmo autor.

Tendo em vista que o conjunto de conceitos operativos, procedimentos, já foi exemplificado, circunscrito à teoria da transcrição de Haroldo de Campos, a partir dessa ambiência teórica, a proposta de Carlos Alberto Nunes, similar à proposta de M. Tápia, – apesar das diferenças entre ambos – são incompatíveis, por essa razão, não se considerou, nesta tradução, os ictos na produção dos versos dodecassílabos, no entanto, uma breve análise poderá revelar o que ocorreu nesse âmbito, i. e. o ritmo gerado pelas sílabas fortes nos versos.

— — ‘ — — ‘ — — ‘ — — ‘ : ‘ —
— ‘ — — ‘ : ‘ — — ‘ — — ‘
‘ — : — ‘ — — ‘ — — ‘
— — ‘ : ‘ — — ‘ — — ‘

*Acolheu-me propensa a Deusa, mão à mão
tomando a destra, assim falava e me dizia:
“Jovem, consorte de aurigas e éguas
imortais, que te carream à nossa morada*

´- : ´-´-´-´-´-´-´
 ´-´ : ´-´-´-´-´-´-´
 ´-´-´-´- : ´-´-´-´
 ´-´-´-´-´-´-´-´-´
 ´-´-´-´-´ : ´-´-´-´
 ´-´-´-´ : ´-´-´-´
 ´-´-´-´ : ´-´-´-´

*Salve, não te orientou uma Moira má seguir
 nessa via – por certo, dista da trilha dos homens –
 antes Thémis e Dike. Tem de apreender tudo:
 tanto o imo destemido da verdade mui esférica
 quanto as opiniões dos mortais – sem crença evidente
 e mais ainda aprenderás: como as aparências
 têm de ser aparente, todas permeando tudo.”*

Observando a tradução do fragmento I, v. 23-32, percebe-se certo ritmo, conseqüentemente, não padronizado, pois este trabalho não visava a essa proposta; por outro lado, há um ritmo, há pausas, e na possibilidade de oralização dessa tradução não restaria excluída a produção de um efeito estético.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.
- ARISTOTELES, BEKKER, I. **Opera 1**. Berolini: Reimer, 1831.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. de Giovanni Reale. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2013. v. 2.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. de M. A. Júnior; P. F. Alberto; A. N. Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 3 ed. Versão 5.0: POSITIVO INFORMÁTICA LTDA, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. **Seleta de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. L. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. **Annual Review of Anthropology**, v. 19, p. 59-88, 1990. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/2155959>
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor [1921]. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 101-119.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem [1916]. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 49-73.
- BRIDGMAN, W. P. *The Logic of Modern Physics*, 1927, p.5 apud ABBAGNANO, 2007, p. 728-729).

BROSE, R. de. Da fôrma às formas: metro, ritmo e tradução do hexâmetro. **Cadernos de Tradução, Florianópolis**, v. 35, n.2, p. 124-160, jul-dez, 2015. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35n2p124/30995>

BUDELMANN, F. Sound and text: the rhythim and the metre of archaic and Clasical Greek Poetry in Ancient and Byzantine Scholarship. In: BUDELMANN, F; MICHELAKIS, P (ed.). **Homer, tragedy and beyond**. London: Society for the Promotion of Hellenic Studies, 2001. p. 209-240.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio (org.). **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta [1955]. In: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960**. 4 ed. Cotia: Ateliê, 2014. p. 49-53.

CAMPOS, Haroldo de. Evolução de formas: poesia concreta [1957]. In: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960**. 4 ed. Cotia: Ateliê, 2014. p. 77-86.

CAMPOS, Haroldo de. Aspectos da poesia concreta [1957b]. In: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960**. 4 ed. Cotia: Ateliê, 2014. p. 137-152.

CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda [1960] In: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960**. 4 ed. Cotia: Ateliê, 2014. p. 209-214.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 131-154.

CAMPOS, Haroldo de. A nova estética de Max Bense [1959]. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 17-29.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica [1962]. In: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p.1-18.

CAMPOS, Haroldo de. Texto literário e tradução [1967]. In: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p.19-25.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo, Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. Trasluciferação mefistofáustica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo, Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução: fantasia e fingimento [1983a]. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p. 27-36.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história [1983b]. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p.37-45.

CAMPOS, Haroldo de. pound paideuma. *In*: POUND, Ezra. **Poesia**. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos (et al.); textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983c.

CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a tradição é musical [1983d]. *In*: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 257-267.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução: as formulações radicais do poeta francês a respeito do ato de traduzir [1985]. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (Org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p. 61-75.

CAMPOS, Haroldo de. Da Transcrição – poética e semiótica da operação tradutora [1985b]. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p. 77-104.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e Reconfiguração [1987]. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (Org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p. 109-130.

CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco (em torno do Blanco de Octavio Paz)**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. Para transcriar a *Iliada*. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, p. 143-160, 28 fev. 1992. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25584/27326>

CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? [1992b]. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p. 141-154.

CAMPOS, Haroldo de. Das estruturas dissipatórias à constelação [1996]. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p. 131-140.

CAMPOS, Haroldo de. **Bere'shith: a cena da origem.** (e outros estudos sobre poética bíblica). 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução como instituição cultural [1997]. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição.** São Paulo, Perspectiva, 2015. p. 207-210.

CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e luz na poesia de Dante.** Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos** [2000]. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **Hagoromo de Zeami: o charme sutil.** 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **ReOperação do Texto.** 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. **Panorama do *Finnegans Wake*.** 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Poesia russa moderna.** 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. (org.). **Maiakovski: Poemas.** 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CÂMARA, Jr. J. M. J. M. **Dicionário de linguística e gramática** [1977]: referente à língua portuguesa. Petrópolis: Vozes, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária. **Revista Organon**, Porto Alegre, v. 7 n. 20 p. 47-52, 1993. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39381>

CARVALHAL, Tânia Franco. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 5 n. 5 p. 85-92, 2000. Disponível em <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/72>

CAVALCANTE, J. de Souza (dir.). **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários.** São Paulo, Nova Cultural, 2000.

CONCHE, Marcel. *Parménide: le poème: fragments.* 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

CORDERO, N. L. Le vers 1.3 de Parménide («La Déesse conduit a l'égard de tout»). **Revue Philosophique de la France et de l'Étranger**, Paris, T. 172, n. 2, p. 159-179 (Avril-Juin), 1982.

CORDERO, N. L. **Sendo, se é: A tese de Parmênides.** Trad. de Eduardo Wolf. São Paulo:

Odysseus, 2011.

COXON, A. H. **The Fragments of Parmenides**: a critical text with introduction, translation, the ancient testimonia and a commentary. Edited Richard McKirahan. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2009.

CUMMINGS, E. E. **Poem(a)s**. Trad. De Augusto de Campos. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition** [1968]. 12. ed. Paris: PUF, 2011.

DIELS, Hermann; KRANZ, Walther. **Die Fragmente Der Vorsokratiker**. 9ª Auflage. 1960. p.217-246, n. 28.

DUARTE, A. S. Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil. *In: Translatio*, Porto Alegre, n. 12, 2016. p. 43-62. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/69211/39854>

ELIOT, T. S. (Org.). **Literary essays of Ezra Pound**. New York: New Directions, 1968.

FONTELA, Orides. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 1982. 165f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269822>. Acesso em: 20 fev. 2021.

FRÄNKEL, Hermann. Studies in Parmenides. *In: ALLEN, R. E; FURLEY, David J. Studies in Presocratic Philosophy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975. Vol. 2, p. 1-47.

GENTILI, B. **Poetry and Its Public in Ancient Greece**: From Homer to the Fifth Century. Tradução de A. Thomas Cole. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1990.

GENTILI, B., LOMIENTO, L. C. **Metrics and rhythmic**: History of poetic forms in ancient Greece. Trad. de E. Christian Kopff. Pisa: Fabrizio Serra, 2008.

GUINSBURG J.; FARIA J. R.; LIMA M. A. (org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: São Paulo, 2006.

HEIDEGGER, M. Que é isto – a filosofia? [1955]. *In: HEIDEGGER, M. Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses [1991]. Tradução de Jaa Torrano. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê/Unicamp, 2008.

- HOMERO. *Iliada*. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2001. vol.1
- HOMERO. *Iliada*. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. vol.2
- HOMERO. *Iliada*. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. Language and culture [1967]. In: RUDY, Stephen; WAUGH, Linda R. (org.). **Roman Jakobson Selected Writings**. Berlin; New York; Amsterdam: Walter de Gruyter, 1985. v. 7. 101-112.
- JAKOBSON, Roman. **Language in literature**. 6. ed. Cambridge: Belknap Press, 1996.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- KIRK, G. S. The structural elements of Homeric verse. In: KIRK, G. S. et al., (ed.) **The Iliad: a commentary**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. v. 1. p. 17-37.
- KLUGE, Friedrich. **Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache**. 22. ed. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1989.
- LIDDELL, H. G., SCOTT, R., JONES, H. S., MCKENZIE, R., THOMPSON, A. A., & GLARE, P. G. W. **Greek-English lexicon: with a revised supplement**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LISPECTOR, Clarice, **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- LONG, A. A. Early greek philosophy. In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. G. W. **The Cambridge history of classical literature: Greek literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. vol. 1. 245-257.
- NIETZSCHE, F. **A filosofia da era trágica dos gregos**. Trad. de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LPM, 2017.
- NÓBREGA, T. M. Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, (7), p. 249-255, 2006. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417>
- OLIVA NETO, J. A. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. In: **Revista Letras**, Curitiba, n. 89, p. 187-204, 2014. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/35546/23110>
- PARMÊNIDES. **Da natureza**. Trad. de José Trindade Santos. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2013. (Coleção leituras filosóficas)

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLATÃO. **A República**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 13. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

POUND, Ezra. The art of poetry. *In*: ELIOT, T. S. (org.). **Literary essays of Ezra Pound**. New York: New Directions, 1968. p. 3-87.

POUND, Ezra. **Poesia**. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos (et al.); textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

POUND, Ezra. **ABC of Reading** [1934]. London: Faber and Faber, 1991.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

REALE, G; ANTISERI, D. **História da filosofia: filosofia pagã antiga**. 3. ed. Trad. de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2007. v. 1.

RÓNAL, Paulo. **Escola de tradutores** [1952]. Rio de Janeiro: José Olympo, 2012.

SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. *In*: VERNANT, J. P (dir.). **O homem grego**. Lisboa: Presença, 1994. p. 175-198.

SOUZA, J. C. Parmênides de Eleia. *In*: SOUZA, J. C. (dir.) **Pré-socráticos: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 117-126.

STEINER, George. **What is comparative literature?** Oxford: Clarendon Press, 1995.

TÁPIA, Marcelo. Questões de equivalência métrica em tradução de poesia antiga. **Revista Letras**, Curitiba, n. 89, p. 205-221, jan./jun. 2014. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/35458>

TÁPIA, Marcelo. Ecos antropofágicos: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca. *In*: T. MÉDICI; M. TÁPIA. (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo, Perspectiva, 2015. p. 215-232.

TÁPIA, Marcelo. Trans-Helenizações. *In*: GUERINI, A.; COSTA, W. C.; HOMEM DE MELLO, S. (org.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p.137-160.

TÁPIA, Marcelo. **Nékuia: um diálogo com os mortos**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia antiga**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.

TORRANO, J. A. A. **O mundo como função de musas** [1991]. *In*: HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses** [1991]. Tradução de Jaa Torrano. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 12-97.

TORRANO, J. A. A. Antígone de Sófocles: Guilherme e epígonos. **Revista Re-Produção**, 2017, ISSN 2359-1358. Disponível em <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=83> acesso em 20/12/2020.

VERNANT, J-P. **Mito e religião na Grécia antiga** [1990]. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Liberating Calibans Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation. In: S. BASSNETT; H. TRIVEDI. **Post-colonial Translation**. 1999. p. 95-113. p. 96.

ANEXO DA NATUREZA, DE PARMÊNIDES DE ELEIA

ΠΑΡΜΕΝΙΔΟΥ ΠΕΡΙ ΦΥΣΕΩΣ
DA NATUREZA, DE PARMÊNIDES

Frag. I

ἵπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι
Éguas que me carregam, quanto o ânimo alcance
 πέμπον, ἐπεὶ μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
conduziam, quando me levaram pela via plurívoca
 δαίμονος, ἢ κατὰ πᾶν ταυτῆ φέρει εἰδότα φῶτα.⁸⁶
da Deusa, que em tudo guia os mortais,
 τῆ φερόμην· τῆ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
pela via guiado, éguas capazes carregavam-me
 ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὁδὸν ἠγεμόνευον.
arrastando o carro, jovens mostravam o destino.
 ἄξων δ' ἐν χνοίησιν ἴει σύριγγος αὐτὴν
O eixo soava nos cubos, símil à siringe
 αἰθόμενος, δοιοῖς γὰρ ἐπέιγετο δινωτοῖσιν
Incandescendo, – por duplas rodas turbilhonantes
 κύκλοις ἀμφοτέρωθεν, ὅτε σπερχοίατο πέμπειν
estugado de ambos lados – acelerado guiavam
 Ἥλιάδες κοῦραι προλιποῦσαι δώματα Νυκτὸς
Filhas do Sol, das moradas da noite partindo
 εἰς φάος, ὡσάμεναι κράτων ἄπο χερσὶ καλύπτρας.
para a luz, tirando o véu das faces com as mãos.
 ἔνθα πύλαι Νυκτὸς τε καὶ Ἥματός εἰσι κελεύθων,
Aí está portal das sendas da Noite e do Dia
 καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λάϊνος οὐδός·
E ele possui dintel e um umbral de pedra;
 αὐταὶ δ' αἰθέριαι πλῆνται⁸⁷ μεγάλοισι θυρέτροις.
E ele, etéreo, coberto de enormes portas
 τῶν δὲ Δίκη πολύποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς·
 – *Deste a Díke retributiva tem chaves ajustáveis* –

05

10

⁸⁶ “...ἢ [...] εἰδότα φῶτα.” Segue-se a proposta de Cordero (1982) sobre esse verso, que se encontra corrompido nos manuscritos.

⁸⁷ “πλῆνται [‘fit closely’] is a present tense formed from the Homeric preterite πλῆντο. The form is unique and may have been coined by P., who uses πλῆντο in fr. 12, 1. The Homeric form is used as a passive past tense of both πίμπλημι [‘fill’] and πελάζω [‘come near’]; in the former use it governs the genitive (as in fr. 12, 1 of P.), in the latter, the dative. Since πλῆνται governs the dative, and since θυρέτρον means strictly door-frame, it seems that P. intends πλῆνται as a part of πελάζω and that the sense of l.13 is ‘the gates themselves are closely fitted to a great door-frame in the aether’. The description is remarkably matter-of-fact and not unlike the building-order in a Mytilenean inscription (IG 12(2), 14) καὶ τοῖς οἰκημάτεσσι θυρέτρα μαρμάρηνα ... ἐπταπάχεια καὶ ὄδοις μαρμαρίνοις καὶ θύραις ἀρμοζοίσαις τοῖς θυρέτροισι [‘seven-cubit marble lintels for the rooms and the marble thresholds, and doors that fit the lintels’].” COXON, A. H.; MCKIRAHAN, R. D. The Fragments of Parmenides: a critical text with introduction, translation, the ancient testimonia and a commentary. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2009. p. 277.

τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισιν 15
a Ela, as jovens persuadem com falas aflautadas
 πεῖσαν ἐπιφραδέως, ὡς σφιν βαλανωτὸν ὀχῆα
Persuadiam com prudência, para que lhes demovasse,
 ἀπτερέως ὥσειε πυλέων ἄπο· ται δὲ θυρέτρων
depressa, a trava do portal: ele gerou
 χάσμ' ἄχανές ποιήσαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους
das portas um vale inabalável, os brônzeos
 ἄξονας ἐν σύριγξιν ἀμοιβαδὸν εἰλίξασαι
eixos nos pivôs um após outro rodaram
 γόμοις καὶ περόνησιν ἀρηρότε· τῆ ῥα δι' αὐτῶν 20
preso por pregos e pinos; por entre as portas
 ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.
as jovens norteavam o carro e as éguas.
 καὶ με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο, χεῖρα δὲ χειρὶ
Recebeu-me de bom grado a Deusa, mão à mão
 δεξιτερὴν ἔλεν, ὧδε δ' ἔπος φάτο καὶ με προσηύδα·
tomando a direita, assim falava e me dizia:
 ὦ κοῦρ' ἀθανάτησι συνήορος ἠνιόχοισιν
“Jovem, consorte de aurígas e éguas
 ἵπποις ταί σε φέρουσιν, ἰκάνων ἡμέτερον δῶ 25
imortais que te carregam à nossa morada
 χαῖρ', ἐπεὶ οὐτί σε μοῖρα κακὴ προὔπεμπε νέεσθαι
Salve, não te conduziu uma Moira má seguir
 τήνδ' ὁδόν, ἧ γὰρ ἀπ' ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν
nessa via – por certo, dista da trilha dos homens –
 ἀλλὰ θέμις τε δίκη τε. χρεὼ δέ σε πάντα πυθέσθαι
antes Thémis e Dike. Tem de apreender tudo:
 ἡμὲν Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμέσ ἦτορ
tanto o imo destemido da verdade mui esférica
 ἡδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἔνι πίστις ἀληθῆς. 30
quanto as opiniões dos mortais – sem crença evidente
 ἀλλ' ἔμπης καὶ ταῦτα μαθήσεται ὡς τὰ δοκοῦντα
e mais ainda aprenderás: como as aparências
 χρῆν δοκιμῶσ' εἶναι διὰ παντὸς πάντα περῶντα.
têm de ser aparentes, todas permeando tudo.

Frag. II

εἰ δ' ἄγ' ἐγῶν ἐρέω, κόμισσαι δὲ σὺ μῦθον ἀκούσας,
eia, eu exporei e, tu, ocupa-te do dito ouvindo
 αἴπερ ὁδοὶ μοῦναι διζήσιός εἰσι νοῆσαι
as únicas vias de busca que são a pensar:
 ἡ μὲν ὅπως ἐστίν τε καὶ ὡς οὐκ ἔστι μὴ εἶναι,
essa via, como tal, é, pois não é não-ser
 Πειθοῦς ἐστὶ κέλευθος, Ἀληθείη γὰρ ὀπηδεῖ,

da Persuasão é a senda, acompanhando a Verdade

ἢ δ' ὡς οὐκ ἔστιν τε καὶ ὡς χρεῶν ἐστὶ μὴ εἶναι,

05

esta outra não é, pois também deve não-ser

τὴν δὴ τοι φράζω παναπευθεῖα ἔμμεν ἀταρπὸν·

a ti indico: pan-apedeuta é a estrada

οὔτε γὰρ ἂν γνοίης⁸⁸ τό γε μὴ ἔόν, οὐ γὰρ ἀνυστόν,

nem se conhecerá o não-ser – não é exequível –

οὔτε φράσαις.

nem o indicará.

Frag. III

...τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι.

...O mesmo é então ser e entender.

Frag. IV

λεῦσσε δ' ὄμως ἀπεόντα νόω παρεόντα βεβαίως·

firme apreende o presente – ora ausente – pela

οὐ γὰρ ἀποτιμήξει τὸ ἐὸν τοῦ ἐόντος ἔχεσθαι

mente: pois não extrairá o ser do ser retendo-o

οὔτε σκιδνάμενον πάντη πάντως κατὰ κόσμον

nem decompondo em tudo, de todo, segundo o

οὔτε συνιστάμενον.

cosmos, nem recompondo.

Frag. V

...ξῦνὸν δέ μοί ἐστιν,

...comum é para mim:

ὀπόθεν ἄρξωμαι· τόθι γὰρ πάλιν ἴξομαι αὐτίς.

de onde eu possa começar – lá tornarei de volta.

Frag. VI

χρὴ τὸ λέγειν τε νοεῖν τ' ἐὸν ἔμμεναι· ἔστι γὰρ εἶναι,

o dizer o pensar e o ser devem ser – pois é ser

μηδὲν δ' οὐκ ἔστιν· τά σ' ἐγὼ φράζεσθαι ἄνωγα.

– e o nada não é – nisto te instigo meditar.

πρώτης γὰρ σ' ἀφ' ὁδοῦ ταύτης διζήσιος <εἴργω>,

Dessa primeira via de inquérito te afasto,

αὐτὰρ ἔπειτ' ἀπὸ τῆς, ἣν δὴ βροτοὶ εἰδότες οὐδὲν
mas longe daquela – que os mortais nada sabem

πλάττονται, δίκρανοι· ἀμηχανίη γὰρ ἐν αὐτῶν

05

ilusores, bicéfalos – a inépcia, em seus

στήθεσιν ἰθύνει πλαγκτὸν νόον· οἱ δὲ φοροῦνται

seios, rega a mente errante – sendo arrastados

⁸⁸ Ragon (1979, p. 167).

κωφοὶ ὁμῶς τυφλοὶ τε, τεθηπότες, ἄκριτα φύλα,
cegos quanto surdos, perturbados, turba insana,
 οἷς τὸ πέλειν τε καὶ οὐκ εἶναι ταῦτόν νενόμισται
que o ser e o não-ser têm considerado o mesmo
 κοῦ ταῦτόν, πάντων δὲ παλίντροπὸς ἐστὶ κέλευθος.
e o não-mesmo; de todos é a via que desvia.

Frag. VII

οὐ γὰρ μὴ ποτε τοῦτο δαμῆι, εἶναι μὴ ἐόντα·
Não, isto nunca seria superado: ser o não-ser
 ἀλλά σὺ τῆσδ' ἄφ' ὁδοῦ διζήσιος εἶργε νόημα
Porém, tu desvia o juízo desta via de inquerito
 μηδὲ σ' ἔθος πολύπειρον ὁδὸν κατὰ τήνδε βιάσθω,
nem te oprimas pela via a norma ressabida
 νωμᾶν ἄσκοπον ὄμμα καὶ ἠχήμεσαν ἀκουήν
encerra o olho sem escopo e cicioso ouvir
 καὶ γλῶσσαν, κρίναι δὲ λόγῳ πολύδηριν ἔλεγχον
e a língua; pelo λόγος, julga a mui-disputada
 ἐξ ἐμέθεν ῥηθέντα.
refutação feita por mim

05

Frag. IX

αὐτὰρ ἐπειδὴ πάντα φάος καὶ νύξ ὀνόμασθαι
Porém, como tudo designado luz e trevas
 καὶ τὰ κατὰ σφετέρας δυνάμεις ἐπὶ τοῖσί τε καὶ τοῖς,
 – **cada ente conforme seu poder por essa e aquelas** –
 πᾶν πλέον ἐστὶν ὁμοῦ φάεος καὶ νυκτὸς ἀφάντου
tudo a um tempo cheio de luz e trevas sem sombra
 ἴσων ἀμφοτέρων, ἐπεὶ οὐδετέρῳ μετὰ μηδέν.
ambas iguais, porque sem ambas nada é

Frag. X

εἴσηι δ' αἰθερίην τε φύσιν τὰ τ' ἐν αἰθέρι πάντα
apreenderá o etéreo início e, no céu, todos
 σήματα καὶ καθαρᾶς εὐαγέος ἡελίοιο
os signos, do límpido relume da lâmpada
 λαμπάδος ἔργ' αἰδηλα καὶ ὀππόθεν ἐξεγένοντο,
solar os atos invisíveis, de onde advieram
 ἔργα τε κύκλωπος πεύσηι περίφοιτα σελήνης
da lua – olho da noite – entenderá os atos cíclicos
 καὶ φύσιν, εἰδήσεις δὲ καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχοντα,
e seu início, e aprenderá o céu circundante
 ἔνθεν ἔφου τε καὶ ὣς μιν ἄγουσ' ἐπέδησεν Ἀνάγκη
donde nasceu e como o Quinhão lhe dirige

πείρατ' ἔχειν ἄστρον.
retendo os limites dos astros

Frag. XI

πῶς γαῖα καὶ ἥλιος ἠδὲ σελήνη
*Como Gaia e Hélios quanto Selene*⁸⁹
 αἰθήρ τε ξυνὸς γάλα τ' οὐράνιον καὶ ὄλυμπος
o éter comum, a via galáctica do céu,
 ἔσχατος ἠδ' ἄστρον θερμὸν μένος ὠρμήθησαν
*e o extremo Olimpo*⁹⁰ *quanto a força ígnea dos atros*
 γίγνεσθαι.
impulsados nascendo.

Frag. XII

αἱ γὰρ στεινότεραι πληντο πυρὸς ἀκρήτιοι,
pois os mais estreitos, plenos do fogo infusível
 αἱ δ' ἐπὶ ταῖς νυκτός, μετὰ δὲ φλογὸς ἴεται αἶσα·
e eles sobre essas – da noite – dentre ambos flui a flama
 ἐν δὲ μέσῳ τούτων δαίμων ἢ πάντα κυβερνᾷ·
desses, no cerne, a Deusa tudo governando:
 πάντα [ἦ] γὰρ στυγεροῖο τόκου καὶ μίξιος ἄρχει
de todo rege do parto asqueroso e o coito
 πέμπουσ' ἄρσενι θῆλυ μιγῆν τό τ' ἐναντίον αὐτίς
– guiando a fêmea a cruzar com macho – e o oposto
 ἄρσεν θηλυτέρωι.
de novo o macho com a mais femínea.

Frag. XIII

πρώτιστον μὲν Ἔρωτα θεῶν μητίσατο πάντων.
Primevo que todos os Deuses compôs Eros.

Frag. XIV

νυκτιφαῆς περὶ γαῖαν ἀλώμενον ἀλλότριον φῶς
noctilúcio – ao redor da Terra errando erradio fulgor

Frag. XV

αἰεὶ παπταίνουσα πρὸς ἀγὰς ἠελίοιο
olhando em volta sempre os raios do sol nascente

Frag. XVI

ὧς γὰρ ἐκάστοτ' ἔχηι κρήσιν μελέων πολυπλάγκτων,

⁸⁹ Segundo LSJ, p. 1589-1590, nome próprio da deusa-lua; ainda que ausente em Homero, o termo aparece em Hesíodo *Teog.* v. 371.

⁹⁰ Monte Olimpo, morada dos Deuses.

como em cada instante, há a fusão de membros multívagos

τὼς νόος ἀνθρώποισι παρέστηκεν· τὸ γὰρ αὐτό

assim aos humanos a mente se dispõe – pois o

ἔστιν ὅπερ φρονέει μελέων φύσις ἀνθρώποισιν

mesmo é o que pensa – a natureza das partes nos humanos –

καὶ πᾶσιν καὶ παντί· τὸ γὰρ πλεόν ἐστὶ νόημα.

de todo e em cada parte: pois pleno é o pensável.

FRAG. XVII

δεξιτεροῖσιν μὲν κούρους, λαιοῖσι δὲ κούρας

os jovens à direita, as jovens à esquerda

Frag. XVIII

femina virque simul Veneris cum germina miscent,

fêmea e macho simultâneos mesclam sêmens de Vênus

venis informans diverso ex sanguine virtus

nas veias o poder criando do sangue adverso

temperiem servans bene condita corpora fingit.

retendo a proporção, forja corpos simétricos

nam si virtutes permixto semine pugnent

se, mesclado o sêmen, os poderes se impugnem

nec faciant unam permixto in corpore, dirae

nem façam união, mesclado no corpo, vis

nascentem gemino vexabunt semine sexum.

com símeis sêmens irritarão o sexo nascente

05

FRAG. XIX

οὔτω τοι κατὰ δόξαν ἔφην τάδε καὶ νυν ἔασι

sim, assim, segundo a doxa, efluíram tais entes

καὶ μετέπειτ' ἀπὸ τοῦδε τελευτήσουσι τραφέντα·

ora videntes, e após isso maduros ruiirão

τοῖς δ' ὄνομ' ἀνθρώποι κατέθεντ' ἐπίσημον ἐκάστωι.

– nome insigne homens aplicaram a cada ente –

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Cultrix, 2013.

BATTEZZATO, Luigi. Metre and music. *In*: BUDELMANN, Felix (org.). **The Cambridge Companion to Greek lyric**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 130-146.

BARNES, Harry, R. The Colometric Structure of Homeric Hexameter. **Greek Roman and Byzantine Studies**, v. 27, n. 2 p. 125-150, August, 1986. Disponível em <https://grbs.library.duke.edu/article/view/4981>

BERNABÉ, Alberto. Filosofia e mistérios: leitura do Proêmio de Parmênides. **Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental**. Nº 10, 2013. Disponível em https://digitalis.uc.pt/ptpt/artigo/filosofia_e_mist%C3%A9rios_leitura_do_pro%C3%AAmio_de_parm%C3%AAnides Acesso 18/05/2021.

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

BOWRA, CM. The proem of Parmenides. **Classical Philology**, v. 32, n. 2, p. 97-112, abr. 1937.

BROSE, R. de Reimaginando Homero. *In*: GUERINI, A.; COSTA, W. C.; HOMEM DE MELLO, S. (Orgs.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 161-175.

CALVO, Tomás. Truth and Doxa in Parmenides. **Archiv für Geschichte der Philosophie**, n. 59, p. 245-260, 1977.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CHERUBIN, Rose. Alētheia from Poetry into Philosophy: Homer to Parmenides. *In*: WIANS, William (edit). **Logos and Muthos**. Philosophical essays in Greek literature. Albany: New York Pres, 2009. p.51-72.

COMMELIN, Pierre. **Mitologia grega e romana**. 3. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CORRÊA, P. D. C. **Hamonía**: mito e música na Grécia antiga. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2008.

DOLIN, Edwin, F. Jr. Parmenides and Hesiod. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 66, p. 93-98, 1962.

FRÈRE, Jean. Aurore, Éros et Ananké. Autour des dieux parménidiens (f. 12-f. 13). **Les Études philosophiques**, n. 4, p. 459-470, 1985.

FRITZ, Kurt von. Νόος and νοεῖν in the homeric poems. **Classical Philology**, v. 38, n. 2, p.79-93, 1943.

FRITZ, Kurt von. Νοῦς, νοεῖν, and Their Derivatives in Pre-Socratic Philosophy (Excluding Anaxagoras): Part I. From the Beginnings to Parmenides. **Classical Philology**, v. 40, n. 4, p.223-242, 1945.

FRITZ, Kurt von. Νοῦς, νοεῖν, and Their Derivatives in Pre-Socratic Philosophy (Excluding Anaxagoras): Part II. The Post-Parmenidean Period. **Classical Philology**, v. 41, n. 1, p.12-34, 1946.

GABRECHT, A. P.; SILVA, G. V. da. Homero e o contexto de produção de a ILÍADA e a Odisséia. **Revista Ágora**, [S. 1.], n. 3, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1896>. Acesso em: 23 abr. 2021.

JACKSON, David K. A transcrição e o transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de poesia. In: GUERINI, A.; COSTA, W. C.; HOMEM DE MELLO, S. (Org.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 3-19.

HAVELOCK, Eric, A. Parmenides and Odysseus. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 63, p. 133-143, 1958.

HENN, J, Martin. **Parmenides of Elea: a verse translation with interpretative essays and commentary to the text**. Westport (Conn.): Praeger, 2003.

HERODOTUS. **The histories**. 1. ed. Translation by Rodin Waterfield. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HESÍODO. **Teogonia**. 1. ed. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HESÍODO. **Trabalhos e dias**. 1. ed. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

LAKS, André. **Introdução à “filosofia pré-socrática”**. 1. ed. Trad. de Miriam Campolina Diniz Peixoto. São Paulo: Paulus, 2013.

LAN, C. Eggers. Die ΟΔΟΣ ΠΟΛΥΦΗΜΟΣ der parmenideischen Wahrheit. In: **Hermes**, 88. Bd., H. 3 (Jul.), pp. 376-379, 1960.

LOWIT, Alexandre. Le “principe” de la lecture heideggerienne de Parménide (Parmenides, GA, 54). **Revue de philosophie ancienne**, v. 4, n. 2, p.163-210, 1986.

MARQUES, Pimenta Marcelo. **O caminho poético de Parmênides**. São Paulo: Loyola, 1990.

MARQUES, Pimenta Marcelo. A presença da *Dike* em Parmênides. **Kléos**, Rio de Janeiro, n.1, 17-31, 1997. Disponível em <http://www.pragma.ifcs.ufrj.br/kleos/K1/K1-MarceloMarques.pdf>

MOURELATOS, A. P. D. φράζω and its derivatives in Parmenides. *In: Classical Philology*, 60, p. 261-262, 1965.

MOURELATOS, A. P. D; VLASTOS, Gregory. **The route of Parmenides**. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2008.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. 29. ed. Cotia: Ateliê editorial, 2013.

PORTER, H. N. The Early Greek Hexameter. *Yale Classical Studies*, v. 12, p. 3-63, 1951.

RAGON, E. **Grammaire greque** [1889]. 15. ed. Paris: J. De Gigord, 1979. (entièrement refondue par A. Dain, J.-A. Foucault, et P. Poulain).

RIBEIRO Jr., W.A. **A contagem do tempo**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: <https://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0194>. Consulta: 07/01/2021.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Trad. Patricia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

RIU, Xavier. Sobre los géneros literários en la literatura griega. *Myrtia*, n. 18, p. 21-56, 2003.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. Considerações sobre a tradução brasileira de *Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles* de Hans-Georg Gadamer à luz de preceitos teóricos de Jiří Levý. *In: Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, ISSN-e 2011-799X, Vol. 9, N°. 2, 2016. p. 328-347. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5759991>

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. Poesia e imagem: paradigma e sintagma. metáfora e metonímia. *Revista de Letras UNESP*, São Paulo, v.16, p. 187-202, 1974. <https://www.jstor.org/stable/44654219>

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Filosofia da tradução — tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 3, p. 11-47, 1998. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5376>

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, 158-171, 1998. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26996>

TARÁN, Leonardo. **Parmenides**. A text with translation, commentary, and critical essays. Princeton: Princeton University Press, 1965.

THOMAS, Rosalind. Prose Performance Texts: *Epideixis* and Written Publication in the Late Fifth and Early Fourth Centuries. *In: YUNES, Harvey (org.). Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p.162-188.

THUCYCUDES. **History in the Peloponnesian war**. 1. ed. Translated by Rex Warner.

London: Penguin books, 1972.

VERMEER, H. J. Describing nonverbal behaviour in the Odyssey: Scenes and verbal frames as translation problems. In: POYATOS, Fernando (org.). **Advances in nonverbal communication: Sociocultural, clinical, esthetic and literary perspectives.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1992. 285-299.

VERNANT, J-P. **As origens do pensamento grego** [1962]. Ed. 20. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

VIEIRA, Trajano. Homero e a tradição oral. In: VIEIRA, Trajano; CAMPOS, Haroldo de. **MHNIS A ira de Aquiles.** São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 76-94.

VIEIRA, Brunno V. G. Recepção de Odorico Mendes: (a)casos de crítica de tradução no séc. XIX. In: **PhaoS - Revista de Estudos Clássicos**, São Paulo, n. 10, 2010. p. 139-154. Disponível em <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/2070>

VLASTOS, Gregory. Parmenides' Theory of Knowledge. In: **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 77, p. 66-77, 1946.

WERNER, C. Traduzir as fórmulas homéricas. In: CESCO, Andrea; ABES, Gilles Jean; BERGMANN, Juliana Faggion. (Org.). **Tradução literária: veredas e desafios.** 1 ed. São Paulo: Rafael Copetti, 2016. v. I, p. 93-114. Disponível em https://www.academia.edu/25963160/Traduzir_f%C3%B3rmulas_hom%C3%A9ricas

WEST, M. L. **Greek metre.** Clarendon Press, 1982.

WEST, M. L. **Introduction to Greek metre.** Oxford: Clarendon Press, 1987.

WILKINSON, Atwood, Lisa. **Parmenides and to Eon.** Reconsidering muthos and logos. Tennessee: Continuum, 2009.