

RASURAS POÉTICAS PARA A TEOGONIA DE HESÍODO

*Bruno Palavro*¹*Carlos Leonardo Bonturim Antunes*²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo delinear as perspectivas hermenêuticas e tradutórias adotadas para uma tradução rítmica e poética da *Teogonia* de Hesíodo. Ao final, apresentaremos alguns trechos do trabalho de tradução a fim de ilustrar a teoria que buscaremos expor aqui.

PALAVRAS-CHAVE: Hesíodo, Teogonia, tradução poética, tradução rítmica, estudos de tradução.

ABSTRACT: This paper aims to line out the hermeneutic and translation perspectives used in our rhythmic and poetic translation of Hesiod's *Theogony*. By the end of the text, we will present a few excerpts of the translation in order to illustrate what will be exposed here theory-wise.

KEYWORDS: Hesiod, *Theogony*, poetic translation, rhythmic translation, translation studies.

Este artigo é fruto do trabalho de Iniciação Científica desenvolvido junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre agosto de 2017 e julho de 2018. Durante esse período, foi realizada uma tradução integral, com viés rítmico e poético, da *Teogonia* de Hesíodo. Aqui, apresentaremos as perspectivas hermenêuticas e tradutórias que adotamos para empreender esse trabalho, para, em seguida, ilustrá-las com trechos da tradução.

Do ponto de vista hermenêutico, seguimos Steiner na concepção de que “entender é traduzir”³. Ou seja: existe um primeiro trabalho de tradução envolvido na própria leitura executada pelo tradutor ao tentar compreender o texto a ser traduzido. Por conta disso, cremos que é imperioso se pensar também em que tipo de lentes estamos usando para enxergar um texto, já que o sentido de uma obra de arte não é dado como pronto e imutável, mas construído e reconstruído dialeticamente a cada releitura.

¹ Mestrando na área de Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Licenciado em Letras – Português e Grego Antigo pela mesma instituição.

² Professor adjunto de Língua e Literatura Grega na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

³ O adágio é registrado nessa forma aforística a partir da paráfrase realizada por Ricoeur (2006, p. 24), mas já se delineava em Jakobson (1987, p. 428-435), pela noção de tradução intralinguística.

Nesse sentido, subscrevemos às ideias de *obra aberta*, de Eco (1991), e de *fusão de horizontes*, de Gadamer (2004). Pela primeira ideia, a *de obra aberta*, compreende-se que as obras de arte possuem uma abertura de possibilidades de significação, trazendo, portanto, não um sentido unívoco e predeterminado, mas possibilidades de sentido que se realizam durante o contato com o leitor. Pela ideia de *fusão de horizontes*, por sua vez, salienta-se que esse sentido não será dado somente pelas possibilidades da obra de arte mas sim numa relação dialética com o leitor, que traz seu próprio mundo de possibilidades.

A partir dessa abertura e dentro dessa fusão de horizontes, quem traduz, ainda por cima, faz escolhas; enquanto intérprete da obra, escolhe, limita e delimita sentidos e caminhos que tentarão conduzir seu leitor/ouvinte. Nossas escolhas de tradução têm como ponto de partida um esforço em possibilitar uma experiência de *alteridade radical*, condicionada a partir de elementos que acentuem a experiência limítrofe da própria *Teogonia* enquanto discurso dedicado a descrever o mundo dos deuses e suas interfaces de contato com o mundo humano.

Primeiro, retomemos concisamente o poder que Jaa Torrano (2003, p. 17) atribui à *Teogonia* hesiódica na experiência arcaica:

Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. [...] O aedo canta sem que ao exercício de seu canto se contraponha outra modalidade artística do uso da palavra. Seus versos hexâmetros nascem num fluxo contínuo, como a única forma própria para a palavra mostrar-se em toda a sua plenitude e força ontofônicas, como a mais alta revelação da vida, dos Deuses, do mundo e dos seres. De nenhum outro modo a palavra libera toda a sua força, nenhuma outra forma poética se põe como alternativa à em que o canto se configura.

Como propor no texto traduzido uma poeticidade que possa apontar para essa experiência numinosa? A resposta mais imediata é que se deve, de fato, *fazer poesia*, e não abandonar a obra à prosa anotada. Mas quais os meios para fazer essa poesia harmonizar com nossa intenção? Seria possível capturar o que entendemos como essa experiência arcaica e ressignificá-la para um canto no presente, ao mesmo tempo evocando e rasurando a origem? Ao menos a tentativa nos parece válida (e atrativa).

Um primeiro aspecto de destaque nesta tradução da *Teogonia* pode não parecer tão compulsório a uma tradução poética, mas está intimamente ligado à experiência que queremos potencializar: diz respeito ao cuidado no trato dos nomes divinos. Para além do poder do canto, entende-se que o próprio nome assumia uma condição intensa para o ouvinte: um nome-nome, que não somente referenciava o que são para nós coisas e seres, mas os presentificava – ou melhor, os *teofanizava* para o homem grego arcaico, a quem o próprio mundo era todo ele divino. Daí a potência de revelação ontofônica afirmada por Torrano (2003, p. 99):

Os nomes, quer associados uns aos outros nos catálogos quer articulados à narração, neste poema valem por um poder ontofânico que se experimentava como neles vigorando. Neste sentido é que deve ter-se dado a percepção e a fruição deste Canto teo-cosmogônico quando se o cantou e se o ouviu pela primeira vez. Neste sentido é que têm vida e sentido os extensos catálogos de nomes sagrados que constituem este Canto e compõem o Mundo que este Canto ilumina e traz consigo.

Mas, além disso, se o nome cantado oferecia a mais elevada revelação da vida com seu poder ontofânico, entendemos que nessa mesma revelação reside um mistério próprio da experiência numinosa.

O teólogo alemão Rudolf Otto, em *The idea of the holy* (1936), propõe o numinoso como uma abstração referente a realidades consideradas sagradas. Para desenvolver essa noção, usa o termo *mysterium tremendum et fascinans*. Em resumo, o *mysterium* se refere à inabarcabilidade do numinoso pela razão, porque contraposto ao domínio humano e transcendente nessa relação. É *tremendum* porque manifesta um temor profundo diante do sagrado, mas *fascinans* porque, ao passo em que o próprio *mysterium* se revela como insondável, é também fator de atração a essa experiência numinosa. Temos ainda interesse em ressaltar a relação íntima entre o *mysterium* e a aporia da alteridade (Otto, 1936, p. 26, tradução nossa):

Tomado em sentido religioso, o que é misterioso é – para dar-lhe talvez a expressão mais impactante – o “inteiramente outro” [*wholly other*] (*ἄτερον, anyad, alienum*), aquilo que está muito além da esfera do habitual, do inteligível e do familiar, de modo a encontrar-se completamente fora dos limites do compreensível, e com o qual é contrastado, enchendo a mente com maravilhamento cego e assombro [*blank wonder and astonishment*].

A partir do que supomos como experiência numinosa do homem grego arcaico, *inteiramente outro* pode parecer, a princípio, uma expressão exagerada para explicá-la: quem afirmaria que os gregos não tinham parte na terra, no céu e no mar? Estes elementos eram, sem dúvida, mesmo que divinos, familiares; manifestos eram também o raio de Zeus e o fogo de Hefesto, e afinal os mortais conheciam seu quinhão divino tanto quanto lhes cabia conhecer e tomar parte. Ao mesmo tempo, contudo, concebemos nessa experiência numinosa arcaica algo “outro o bastante” para encerrar o mistério da potência divina que transcende o entendimento mortal e que a razão não abarca para além do fascínio; em outras palavras, o mistério de uma força primordial (tratando-se de um canto teo-cosmogônico), alheia e inexorável como parte de toda manifestação divina. Concebemos afinal a revelação que Torrano defende como, por um lado, a manifestação do cosmo enquanto divino e, por outro, a manifestação de um mistério insondável que é próprio do divino e que subjaz ao cosmo.

Tendo tudo isso em vista, optamos por não traduzir os nomes de aspectos do mundo em determinados contextos. Atente-se, porém, que nossa preocupação é também de ordem estética,

e que de modo algum acreditamos numa propriedade essencial do nome que pudesse, de forma mágica, estender para o presente uma experiência *tal qual* o que supomos ser a experiência arcaica. Se vemos no nome grego um mistério que pode renovar uma experiência “numinosa”, trata-se de um mistério de outra ordem, a partir de uma releitura do numinoso de Otto.

A preservação do nome grego (vernaculizado) se deu a partir do critério de “personificação” dos aspectos do mundo. Nesse sentido, quando *gaia* e *ouranós* geram seus filhos, não são “Terra e Céu”, mas “Gaia e Urano” (embora haja algumas exceções, como quando dizemos que “a terra nasceu” para ressaltar o sentido cosmogônico da passagem, ou que “a terra grita” e “geme o céu estrelado” por efeito poético). Além de projetarmos um trabalho diferente do que foi feito até então em outras traduções da *Teogonia*, visto que o costume é traduzir esses nomes, a decisão se justifica, acima de tudo, porque de fato acreditamos em um poder do nome grego – esse poder, contudo, não decorre de uma essência intraduzível do sagrado, mas justamente de nossa perspectiva sobre esse outro que ali se manifesta. Quando defendemos uma propriedade teofânica desse nome na tradução que concebemos, ela se sustenta na alteridade, numa fusão de horizontes: nos aproveitamos da aura mítica que atribuímos a um passado longínquo e alheio, ele próprio quase mítico, para propor ao nosso presente uma canção que o evoque e o renove. O nome-simulacro, nesse sentido, relega a um segundo plano a divinização mítica dos aspectos do mundo que nos são familiares (“Gaia”, antes de ser “Terra”, se põe como “Gaia-divindade-grega-terra”) e mesmo assim, de modo diverso, propõe o mistério enquanto significante estranho ou desconhecido (*inteiramente outro*), embora carregado “valor mítico”; torna opaco o signo e o abandona não à tradução, mas à tradição de nosso culto à antiguidade, à hermenêutica ou mesmo ao *assombro cego*.

O mar se faz Ponto, a noite se faz Nix, a morte (que é masculina) surge como Tântato e os sonhos como a tribo dos Oniros, a lua como Selene, etc. Certamente, quando dizemos que com isso damos maior espaço à alteridade na obra, devemos ter o cuidado de não essencializar esse outro também no sentido de não o propor como intocado por nossa cultura, não como “puramente outro” ou mesmo *inteiramente outro* de fato. Esse outro, o “mundo grego”, está em maior ou menor escala concebido já por nossas próprias lentes, de certa forma já inserido em nossa cultura branca de culto à antiguidade, reimaginado, relativamente domesticado (afinal, para um exemplo na mesma linha, vernaculizamos os nomes, tendemos a recusar sua forma “indígena” transliterada), existindo sempre a possibilidade de nos soar mais ou menos familiar. No entanto, se isso já faz parte de uma tradição nossa, só o faz enquanto algo não inteiramente

nosso, “outro o bastante” para propor um estranhamento que nos desestabiliza: mesmo se estivermos umbilicalmente ligados a esse outro, existe ainda uma distância *tremenda* de mundos. A aporia sempre existirá: *gaia* para os gregos era a terra, mas sua terra era muito mais potente e viva que nossa terra, pois era divina; nossa terra não é *gaia* nem Gaia, mas nossa Gaia se impõe como *outra* terra, numa fusão de horizontes com a dos gregos, e como portadora de algo mais que nossa terra. Por ter valor cultural já estabelecido por nós, por mexer com figuras arquetípicas, por vivificar as coisas ou nosso próprio olhar sobre elas, é desse modo que defendemos no nome grego uma potência de mistério e fascínio.

Reforçamos: não há “transposição pura”, não prometemos uma “metempsicose da experiência arcaica”. Mais do que isso, não propomos uma receita nem para uma experiência numinosa, nem mesmo para sua reimaginação poética. Estamos cientes de que nossa obra não é prisioneira de nossas intenções. Antes de tudo, a questão central é explorar potencialidades e convidar implicitamente à *aporia da alteridade*. A partir dessa aporia no âmbito religioso, como vimos em Otto, concebida enquanto experiência do sagrado, numinosa *de facto*, projetamos uma analogia com a alteridade cultural pelo artifício poético. Propor uma teofania do nome pela alteridade, portanto, nada mais é do que não domesticá-lo⁴ a fim de que sugira um peso que não está no nome traduzido, este que é todo nosso e mascara em definitivo o que é outro. Ainda, essa não-tradução possibilita o resgate de uma dimensão impressionística irracional sobre o significativo, o que não se daria do contrário. Analogamente, também o numinoso se vale do irracional, do estupor ante o estranhamento, esse outro quer seja espírito, *daímon*, deva, quer nem nome tenha (Otto, 1936, p. 27).

Para abordar um segundo aspecto de destaque nessa empreitada tradutória teofânica, ainda retomamos Otto, dessa vez numa citação a Goethe (ibid., p. 155, tradução nossa):

Na Poesia, há do início ao fim algo daimônico [*daemonic*], especialmente em seu apelo inconsciente, para o qual todo o intelecto e toda a razão são insuficientes, e que, portanto, tem uma eficácia além de todos os conceitos. Tal é o efeito na Música em seu mais alto nível, pois a Música se encontra em um terreno elevado demais para o alcance de qualquer compreensão, ao mesmo tempo em que emana uma eficácia oniconcentrante, da qual nenhum homem é capaz de fazer relato. A adoração religiosa não pode, portanto, prescindir da Música. Ela é um de seus principais meios de atuação sobre os homens para o efeito de maravilhamento.

⁴ A terminologia consagrada por Venutti (1995) é útil para descrever o que não queremos fazer: a domesticação do texto. Porém, a categoria de análise contrastante, a de estrangeirização, talvez não seja suficiente para o que buscamos fazer. As traduções de Torrano e de Werner, a nosso ver, já eram de certa forma estrangeirizantes, na medida em que traduziam os nomes sem buscar equivalentes culturais. Por isso, falamos em experiência de *alteridade radical*, em que o próprio signo é rasurado e se torna quase uma palavra mágica, prenhe de sentidos ocultos que forcem o leitor a procurá-los por conta própria, quase numa espécie de iniciação contemporânea aos antigos mistérios.

Para além da exaltação romântica e do etnocentrismo que subjaza na citação (do qual a obra do próprio Otto nem de longe está livre), o que nos interessa aqui é a relação estabelecida entre poesia/música e adoração religiosa, e o efeito de maravilhamento que daí decorre, esse *algo daimônico*. Como bem nota Otto, estão aí presentes os elementos de sua definição do *numinoso*: sua inabarcabilidade pela razão, o mistério, energia, fascínio e reverência. De fato, é o que se pode inferir das correspondências entre o *numen* latino, o *daímon* grego e o “gênio”; e apesar de considerado inferior por Otto, como algo que precede a experiência do sagrado propriamente dito, ainda assim esse *algo daimônico* tem parte na experiência numinosa na medida em que partilha de seus elementos de perplexidade e deslumbramento (1936, p. 158). É nesse sentido que intencionamos também aqui potencializar um contato com um tipo de experiência numinosa, tal como quando propusemos anteriormente uma releitura do *mysterium tremendum* ao estendê-lo da experiência inefável do sagrado à intenção artificiosa do poético.

Embora muito provavelmente a *Teogonia* de Hesíodo não se propusesse a nenhum contexto ritualístico, seu caráter didático-religioso evocaria em difusão no homem grego a apreciação estética inspirada, da ordem do poético, e sua própria experiência numinosa, enquanto discurso sagrado – *sobre* o sagrado, tanto quanto caiba a um mortal falar de tais coisas, e *pelo* sagrado, canção-dádiva das Musas e de Apolo. A música aqui reivindica na lira e na voz do aedo seu quinhão divino, e é no andamento datílico da tradição épica que essa canção numinosa se corporifica. Uma tradução da *Teogonia* a partir das intenções já elucidadas parece reclamar um trabalho com a melopeia, *i. e.*, a “palavra cantada”⁵.

O metro utilizado na tradução foi o hexâmetro datílico vernaculizado à moda de Carlos Alberto Nunes⁶. Em resumo, o método consiste em partir dos seis pés de sequência silábica “longa-breve-breve” que compõem o hexâmetro datílico grego padrão e fazer a correspondência para nosso sistema silábico qualitativo: tônicas para longas, átonas para breves, de modo que o ritmo em português fosse o seguinte:

— u u | — u u | — u u | — u u | — u u | — u

em que “—” é uma sílaba tônica e “u” uma átona. Como exemplo, o verso 613:

Eis que pra Zeus não existe quem furte sua mente ou perpassse.

⁵ Pound (1976, p. 37-8).

⁶ Neto (2014).

O emprego do hexâmetro datílico em língua portuguesa não é estritamente novo, embora exíguo se excetuarmos Nunes⁷. Contudo, o empenho em pensar e repensar questões de equivalência para esse metro, bem como para outros ritmos da poesia antiga, é bastante recente⁸. Uma pequena aporia nesse âmbito é o fato de que o sistema holodatílico acima elucidado não contempla a variação muito comum no hexâmetro grego, a saber, a substituição de duas sílabas breves de um pé por uma sílaba longa, transformando assim o pé datílico num espondeu sem alterar sua duração. Para essa questão, Gonçalves (2016, p. 188-189)⁹ propõe uma solução interessante com sua tradução de *De rerum natura*, de Lucrécio, solução que em parte consideramos para a tradução da *Teogonia*: trata-se de substituir dátilos por pés que lembrem espondeus em português a partir da possibilidade de reescrever como apenas uma as duas sílabas átonas que sucedem a tônica de cada pé, com exceção do quinto pé, para preservar a cadência datílica. Desse modo, um hexâmetro seu poderia se apresentar, num caso máximo de variação, da seguinte maneira:

— u | — u | — u | — u | — u u | — u

É importante destacar que a proposta de Gonçalves é pensada principalmente para performance, quando a duração das sílabas de fato reaparece na canção. Desse modo, uma sílaba naturalmente átona pode não somente se alongar, como também receber acento, ainda que pouco natural (ibid., p. 187).

Para a tradução da *Teogonia* opera a mesma lógica, embora com menos frequência e somente admitindo a reinscrição de apenas uma átona no caso de uma leitura ditongada. Temos como exemplo os versos 6 e 7:

ou lá na fonte Hipocrene ou lá pelo Olmeio divino
fazem na alta cimeira do Hélicon danças em coro

No caso de uma leitura que mantivesse hiatos entre “Hipocrene” e “ou”, “na” e “alta”, “do” e “Hélicon”, teríamos a notação holodatílica já elucidada anteriormente. Para uma voz,

⁷ Neto & Nogueira (2013).

⁸ Antunes (2009); Tápia (2014).

⁹ A solução foi usada também por Guilherme Gontijo Flores (2014) em sua tese de doutorado para traduzir versos datílicos de Horácio. Antes dele, Marcelo Tápia (2012) propôs um modelo semelhante, que também permitia variação entre dátilos e troqueus/espondeus para a tradução da épica de Homero.

porém, que deliberadamente busque variação ou involuntariamente ditongue as palavras em questão (o que nos parece mais natural), teríamos a seguinte notação:

— u u | — u u | — u | — u u | — u u | — u
 — u | — u u | — u | — u u | — u u | — u

Essa possibilidade de leitura alternativa, embora com recorrência moderada, está presente ao longo de toda a tradução. Tais escolhas e restrições sobre a proposta de Gonçalves pretendem, sem necessariamente engessar demais o ritmo quando vocalizado, preservar uma regularidade nitidamente datílica. Além de, em alguns momentos propícios do poema, simular um efeito quase hipnótico em sua monotonia, essa regularidade acaba por tornar o ritmo mais distinguível ao olho/ouvido, tendo-se em vista ainda não se tratar de um metro comum para o português (não seria surpresa se mesmo os hexâmetros de Nunes fossem confundidos com verso livre). De um lado, temos a possibilidade dos hiatos (por vezes forçados), que mantêm o metro legível o bastante para um leitor não familiarizado e/ou insistente em contar as sílabas nos dedos; de outro, ditongações que acrescentam alguma variação na batida, de modo a flexibilizar o verso cantado em prol de passagens ritmicamente mais ágeis e destacadas. A insistência em encontrar um meio termo para os hexâmetros vernáculos se dá no limiar de um poema que será lido mas que ao mesmo tempo reivindica uma voz, tendo-se em conta entre isso o obscurecimento ao qual um hexâmetro datílico brasileiro ainda pode se submeter.

Mas, se elucidamos o principal do nosso hexâmetro, permanece pendente uma questão que o antecede: por que o hexâmetro datílico? De fato, entender como necessário um trabalho com a melopeia a partir das intenções expostas não impõe o emprego desse metro ainda pouco convencional no vernáculo – mas justamente aqui está a resposta. Antes de um ímpeto essencialista que conceba como infidelidade ou inferioridade até mesmo o uso de um metro diferente do original, esse projeto de vernaculização rítmica pretende abrir mão de formas tradicionais para enveredar-se, aqui também, com o outro, ao passo em que intenciona reincorporar o poema no domínio da voz e da performance. Nesse sentido, esse amplo trabalho com a melopeia se propõe como um convite implícito não só à vocalização, mas também a um exercício de alteridade. Flores & Gonçalves (2017, p. 339) elaboram a questão:

Quando afirmamos a cada vez a potência inerente ao canto em tradução, à voz que se desdobra quando a ela algo é dado, ao transcendir, ao traduzir necessários da tradição; quando insistimos na força de recriar padrões rítmicos alheios, tal como fizeram os romanos a partir dos gregos, tal como era a prática do sirventes provençal, tal como fazem os Kîsêdjê a partir de tudo, tal como vemos espalhado nas criações da poética oral; quando,

por fim, traçamos em nossa própria prática tradutória esse risco como baliza, não estamos na defesa da origem. Traduzir o ritmo do outro não é necessariamente buscar apaziguar os dilemas do presente no conforto originário do canto do passado, mas expor-se à alteridade, por vezes radical, desses ritmos que nos são alheios.

Se temos em Goethe a ideia de que algo na música/poesia/musicalidade por si só potencializa um tipo de experiência numinosa (*algo daimônico!*) pelo encanto próprio da melopeia, acreditamos que essa experiência pode se alargar em decorrência do exercício de alteridade que o próprio hexâmetro datílico oferece. Enquanto projetamos no canto uma “força de afecção”, no ritmo alheio vemos uma possibilidade de estranhar-se e entranhar uma poética (ibid., p.261). Entendemos que reimaginar uma experiência numinosa e potencializá-la na obra requer aberturas e possibilidades de contato com o que transcende o costumeiro dado como culturalmente garantido, um contato com o que visa tensionar a própria (ilusão de) identidade do corpo que (se) pronuncia outro. É claro que nesse projeto a técnica vocal é totalmente secundária, porque qualquer voz que irrompe e que se envolve conjuga sua vida com a da obra, esse outro que ao mesmo tempo deixa de sê-lo; mais do que isso, arrisca no estranhamento tocado em seu corpo e em sua voz a possibilidade de tocar ainda outros (ibid., p. 340).

Finalmente, da questão onomástica ao trabalho com a melopeia, especialmente a vernaculização do hexâmetro datílico, temos que nossa proposta de potencializar uma experiência “numinosa” está principalmente associada à erupção da alteridade, entendida aqui como constituinte da subjetividade e da intersubjetividade e, portanto, parte da estrutura do próprio ser-no-mundo¹⁰. Para além das questões de sensibilidade musical ou do capital cultural que perpassa a cultura greco-romana e sua atribuída imponência mítica, a aporia da alteridade pretende que se desestabilize algo de nossa própria identidade, esta também a partir de então estranha porque já não mais a mesma. Alarga-se nossa sensação de “ser”, onde subjaz o mistério da existência; com o mistério, o fascínio das correspondências com esse outro milenar. Reside aqui o cerne do que reimaginamos como um tipo de experiência numinosa da canção, potencializada em nomes (profanações?), ritmo, sonoridade, no denso envolvimento do qual leitor e ouvinte são convidados a tomar parte, a se desestabilizar – como faz, afinal, poesia. Como já dissemos, não projetamos o numinoso tal como posto por Otto, no plano religioso, experiência *de facto* do sagrado; contudo, concebemos nosso numinoso como algo análogo à aporia da alteridade que é própria dessa experiência do sagrado¹¹, mas que se propõe como uma experiência densa de alteridade cultural, conjugada em nós e, em grande parte, por nós.

¹⁰ Csordas (2004, p. 164).

¹¹ Csordas (2004, p. 167).

Estrangeirizar densamente a tradução é, portanto, questão fundamental de nosso projeto. Longe de forjar uma naturalização na língua de chegada e pretender uma experiência essencialmente equivalente à da “cultura de partida”¹², concebemos uma tradução que *se afirme* como eco reimaginado. Não disfarçar a diferença ao domesticar a obra, mas, pelo contrário, reforçá-la como mundo distinto, impede que o sujeito tenha uma relação acomodada com a obra, esta que a todo tempo o desestabiliza e exige um envolvimento ativo de sua parte. Para Flores & Gonçalves (2017, p. 23), se fazem promessas e contrapromessas:

A troca da poesia poderia ser uma troca de promessas: o poeta, o aedo, o bardo, o xamã, o exu, o *performer* entrega a obra e na obra uma promessa de mundo; nessa promessa o jogo se encena de ainda lançar mundos no mundo, abrir brechas no mundo dado; ao leitor, ouvinte, corpo que joga, caberia a contrapromessa interminável: interpretar, nos dois sentidos de uma interpretação, fazer o jogo da hermenêutica, fundar sentido nas promessas de mundo [...] pensar a obra-mundo e seu efeito-mundo [...] incorporar a obra no seu próprio mundo, dar um corpo à obra, dar-se corpo à obra, dar seu corpo à obra.

No esforço de compreender esse outro ou mesmo na insistência de contemplá-lo, o sujeito é ao mesmo tempo perpassado por ele: interpelado pelo outro, explicita-se o ser-aí do homem e, então, ao conhecer algo, se conhece também a si mesmo¹³. Acontece que as relações se tornam inevitáveis com esses contatos: a partir de então, o que nossa terra tem de Gaia, o que nosso céu tem de Urano, que cadência alheia existe em nós, que comunicação potencial existe entre nós e o outro? Até que ponto nos tornamos o próprio outro, até que ponto ele se renova em nós? O estranho se situa mais próximo de nós, intimamente outro.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, expusemos as principais ideias que fundamentaram uma nova tradução integral da *Teogonia* para o português. Os 1022 versos da obra foram concebidos para serem cantáveis em cima de um ritmo regular que emula de muito perto o hexâmetro datílico grego, e propostos em uma unidade que, ao recusar o apagamento do outro pela domesticação do texto original, se aproveita da aura mítica sobre um passado profundamente alheio para, por meio de obscurecimentos deliberados, ressignificar uma experiência poética numinosa à língua de chegada. Para potencializar essa experiência, vemos na alteridade um papel fundamental, que abrange como uma poética tradutória nossas intenções para com a obra. Esperamos que essa abordagem possa ressaltar e renovar a poeticidade do texto hesiódico a partir de aspectos ainda

¹² Tal como proposto pelo método de equivalência dinâmica, de Eugene Nida, conforme analisado por Sakamoto (2014, p. 378).

¹³ Stefani (2009, p. 60).

não explorados em outras traduções; ainda, ao agregar a obra à tradição hexamétrica brasileira, tangenciar a questão da performance como constitutiva tanto da poesia antiga como de uma poética do traduzir/tradizer presente. Nesse sentido, queremos destacar em detrimento do logocentrismo tradicional o valor de uma intervenção criativa por parte do tradutor que, na recusa de seu apagamento costumeiro, propõe também ele que se viva hoje um tipo de experiência numinosa da canção.

Encerramos com duas passagens dessa nova tradução¹⁴. A primeira, com um trecho final do que se convencionou chamar de “hino às Musas” (v. 104-115) e todo o trecho sobre os deuses primordiais (v. 116-153), para concretizar o trabalho sobre a questão onomástica; a segunda, o que chamamos de “tifonomaquia” (v. 820-880), para destacar o trabalho amplo com a sonoridade dos versos especialmente nessa batalha derradeira pelo controle do cosmo. Em ambas as passagens, vale repetir, é importante atentar à cadência do hexâmetro datílico e à possibilidade de variação rítmica segundo nossa proposta.

Hino às Musas e Deuses Primordiais (*Teogonia*, v. 104-153):

Salve, ó prole de Zeus! Alegrai e dai canto e desejo!
Glórias à raça sagrada e a seus imortais sempre entes,
os que nasceram provindos de Gaia e de Urano estrelado
como os de Nix tenebrosa e os que Ponto salgado nutriu.
Inda dizeis como os deuses e a terra primeiro nasceram,
rios e o mar infinito também com seu ímpeto inflado,
astros também lampejantes e o céu abrangente por cima
bem como os deles nascidos, os deuses doadores de bens,
de que maneira ordenaram riquezas e as honras partiram,
como primeiro possuíram o pluridobrado Olimpo.
Isso contai-me, ó Musas possuintes do olímpio palácio,
desde o princípio, dizeis quem primeiro nasceu dentre eles.
Sim, atenção!, bem primeiro foi Caos que nasceu, em seguida
Gaia de seio abrangente, o assento sempre irresvalável
dos imortais que possuem a crista do Olimpo nevado
bem como Tártaro turvo, recessos no chão de amplas vias,
e Eros ainda, mais belo de todos os deuses eternos,
membros afrouxa e de todos os deuses e todos humanos
doma a mente no peito e a sensata vontade entranhada.
Vindos de Caos então Érebo e Nix obscura nasceram;
vindos de Nix por sua vez é que Éter e Hemera nasceram:
ela os pariu fecundada, com Érebo unida em amor.
Sim, então Gaia primeiro gerou como igual a si mesma
logo Urano estrelado, que em toda sua volta a cobrisse
pra ser aos deuses felizes assento sempre irresvalável;
altos os Óreas gerou, os abrigos graciosos das deusas
Ninfas, que vão afinal habitar esses montes frondosos;
inda pariu infecundo o pélagos de ímpeto inflado,
Ponto, privada do amor desejoso, e deitou em seguida
junto de Urano e pariu Oceano de fundos rodeios,

χαίρετε τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδίην:
κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔόντων,
οἱ Γῆς τ' ἐξεγένοντο καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,
Νυκτὸς τε δνοφερῆς, οὓς θ' ἄλμυρὸς ἔτρεφε Πόντος.
εἶπατε δ' ὡς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γέροντο
καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπειρίτος οἴδματι θυίων,
ἄστρά τε λαμπετόωντα καὶ οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεν:
[οἱ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἑάων:]
ὡς τ' ἄφενος δάσσαντο καὶ ὡς τιμὰς διέλοντο,
ἦδὲ καὶ ὡς τὰ πρῶτα πολύπτυχον ἔσχον Ὀλύμπου.
ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ', ὅ τι πρῶτον γένετ' αὐτῶν.
ἦτοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ': αὐτὰρ ἔπειτα
Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
ἀθανάτων, οἱ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου,
Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης,
ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.
ἐκ Χάεος δ' Ἐρεβὸς τε μέλαινα τε Νύξ ἐγένοντο:
Νυκτὸς δ' αὐτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο,
οὓς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλότῃ μιγεῖσα.
Γαῖα δὲ τοι πρῶτον μὲν ἐγένετο ἴσον ἑωυτῇ
Οὐρανὸν ἀστερόενθ', ἵνα μιν περὶ πάντα καλύπτοι,
ῥοφ' εἴη μακάρεσσι θεοῖς ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ,
γένετο δ' οὐρεα μακρὰ, θεῶν χαρίεντας ἐναύλους,
Νυμφῶν, αἱ ναίουσιν ἄν' οὐρεα βησσηέντα,
ἦδὲ καὶ ἀτρύγετον πέλαγος τέκεν οἴδματι θυίων,
Πόντον, ἄτερ φιλότῃτος ἐπιμέρου: αὐτὰρ ἔπειτα
Οὐρανῷ εὐνηθεῖσα τέκε' Ὀκεανὸν βαθυδίην,

¹⁴ O texto grego apresentado é o da edição de West (1966).

Coio e Crio e Hipérion assim como Jápeto ainda, Teia e Reia e Têmis, e assim Mnemosine ainda, Febe coroa-dourada e amável também pariu Tétis – nasce o caçula apto em armas, é Crono de astúcia recurva, a mais temível das crias, e odiou o genitor vicejante. Cíclopes inda gerou, de soberbo brutal coração: Brontes troante e Estéropes e Arges potente-animoso, eles que a Zeus o trovão concederam e o raio forjaram; sim, atenção!, pois no resto eles eram semelhantes aos deuses, mas repousava sozinho seu olho no meio da face: Cíclopes eram por nome epônimo, visto que deles cíclico apenas um olho tão só repousava na face – mas força bruta e vigor com engenho iam sobre suas obras. Outros ainda provindos de Gaia e de Urano nasceram, três crias grandes, potentes, que não devem ser nomeadas: Coto e Briareu e então Giges, a prole ilustrada soberba. Uma centena de braços rompia a partir de seus ombros, inabordáveis, cinquenta cabeças em cada um deles desde seus ombros brotavam por cima dos membros maciços: tão poderoso imenso vigor sobre a forma grandiosa.

Tifonomaquia (*Teogonia*, v. 820-880):

Quando afinal os Titãs lá do céu são expulsos por Zeus, nasce Tifeu apto em armas, caçula de Gaia portenta, ela por Tártaro amada através da dourada Afrodite: braços que sobreviveram nas obras por ele detidas, pés incansáveis de deus poderoso, e então de seus ombros vinham-lhe cem serpentinais cabeças, terrível dragão, línguas lambendo-se tão tenebrosas, e então de seus olhos pelas divinas cabeças o fogo chispava pros cílios, vindo de todas cabeças o fogo queimava da vista. Vozes também existiam em todas terríveis cabeças, tudo que é som inarráveis lançavam, pois ora de um lado como pra um deus entender se expressavam, pois ora de outro de um touro altiberrante indomável furor, voz excelsa, ora também de leão, detentor de animosa impiedade, ora também semelhava cãezinhos, espanto de ouvir-se, ora também sibilava, e abaixo altos montes ecoavam. E surgiria pra já uma obra implacável no dia, e ele de fato aos mortais e aos eternos seria senhor caso não fosse notá-lo o sagaz pai de homens e deuses: duro troveja, potente, e então nos entornos a terra vem retinir pavorosa e o céu abrangente por cima, mar com os fluxos de Oceano e o Tártaro todo da terra. Já sob os pés imortais estremece grandioso o Olimpo com o senhor irrompendo, e geme a terra em retorno. Queima abaixo de ambos retém todo o mar violáceo, vem do trovão e relâmpago e fogo a partir do portentoso desses tornados e ventos, do raio também chamejante. Ferve o chão totalmente, e o céu e os mares ainda: ímpeto em torno das praias, em volta do entorno altas ondas sob impulsões imortais – imparável tremor ascendia! Tanto amedrontam-se Hades, senhor dos defuntos abaixo, como os Titãs subterrâneos que encontram-se em torno de Crono com o barulho imparável, com esse sinistro conflito. Zeus logo após encristalar seu furor agarrava suas armas, tanto o trovão e o relâmpago bem como o raio abrasante:

Κοῖόν τε Κρεῖόν θ' Ὑπερίονά τ' Ἰαπετόν τε
Θείαν τε Ρείαν τε Θέμιν τε Μνημοσύνην τε
Φοῖβην τε χρυσοστέφανον Τηθύν τ' ἑρατεινήν.
τοὺς δὲ μέθ' ὀπλότατος γένετο Κρόνος ἀγκυλομήτης,
δεινότατος παίδων, θαλερόν δ' ἤχθηρε τοκῆα.
γείνατο δ' αὖ Κύκλωπας ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντας,
Βρόντην τε Στερόπην τε καὶ Ἀργὴν ὀβριμόθυμον,
οἱ Ζηνὶ βροντήν τ' ἔδωσαν τευξάν τε κερανόν.
οἱ δ' ἦτοι τὰ μὲν ἄλλα θεοῖς ἐναλίγκιοι ἦσαν,
μοῦνος δ' ὀφθαλμὸς μέσσω ἐνέκειτο μετώπῳ:
Κύκλωπες δ' ὄνομ' ἦσαν ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρα σφέων
κυκλοτερῆς ὀφθαλμὸς εἰς ἐνέκειτο μετώπῳ:
ἰσχὺς δ' ἠδὲ βίη καὶ μηχαναὶ ἦσαν ἐπ' ἔργοις.
ἄλλοι δ' αὖ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἐξεγένοντο
τρεις παῖδες μεγάλοι τε καὶ ὄβριμοι, οὐκ ὀνομαστοί,
Κόττος τε Βριάρεώς τε Γύγης θ', ὑπερήφανα τέκνα.
τῶν ἑκατὸν μὲν χεῖρες ἀπ' ὤμων ἀίσσοντο,
ἄπλαστοι, κεφαλαὶ δὲ ἐκάστω πενήκοντα
ἐξ ὤμων ἐπέφυκον ἐπὶ στιβαροῖσι μέλεσσι:
ἰσχὺς δ' ἄπλητος κρατερὴ μεγάλῳ ἐπὶ εἶδει.

αὐτὰρ ἐπεὶ Τιτῆνας ἀπ' οὐρανοῦ ἐξέλασεν Ζεὺς,
ὀπλότατον τέκε παῖδα Τυφωέα Γαῖα πελώρη
Ταρτάρου ἐν φιλότῃ διὰ χρυσοῖν Ἀφροδίτην:
οὗ χεῖρες μὲν ἔασιν ἐπ' ἰσχύι ἔργματ' ἔχουσαι,
καὶ πόδες ἀκάματοι κρατεροῦ θεοῦ: ἐκ δὲ οἱ ὤμων
ἦν ἑκατὸν κεφαλαὶ ὄφιος δεινοῖο δράκοντος,
γλώσσησιν δνοφερῆσι λελιγμότες: ἐν δὲ οἱ ὄσσε
θεσπεσίης κεφαλῆσιν ὑπ' ὀφρύσι πῦρ ἀμάρυσσεν:
[πασέων δ' ἐκ κεφαλῶν πῦρ καίετο δερκομένοιο:]
φωναὶ δ' ἐν πάσῃσιν ἔσαν δεινῆς κεφαλῆσι,
παντοίῃν ὅπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον: ἄλλοτε μὲν γὰρ
φθέγγονθ' ὥσ τε θεοῖσι συνιέμεν, ἄλλοτε δ' αὐτὲ
ταύρου ἐριβρύχῳ μένος ἀσχέτου ὄσσαν ἀγαύρου,
ἄλλοτε δ' αὐτὲ λέοντος ἀναϊδέα θυμὸν ἔχοντος,
ἄλλοτε δ' αὖ σκυλάκεσσιν εἰκότα, θαύματ' ἀκούσσαι,
ἄλλοτε δ' αὖ ροίζεσχ', ὑπὸ δ' ἤχεεν οὔρεα μακρὰ.
καὶ νύ κεν ἔπλετο ἔργον ἀμήχανον ἡματι κείνῳ,
καὶ κεν ὄ γε θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀναξεν,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε:
σκληρόν δ' ἐβρόντησε καὶ ὄβριμον, ἀμφὶ δὲ γαῖα
σμερδαλέον κονάβησε καὶ οὐρανοῦ εὐρύς ὑπερθε
πόντος τ' Ὠκεανοῦ τε ῥοαὶ καὶ τάρταρα γαίης.
ποσσί δ' ὑπ' ἀθανάτοισι μέγας πελεμίζετ' Ὀλυμπος
ὄρνυμένοιο ἀνακτος: ἐπεστενάχιζε δὲ γαῖα.
καῦμα δ' ὑπ' ἀμφοτέρων κάτεχεν ἰοειδέα πόντον
βροντῆς τε στεροπῆς τε πυρός τ' ἀπὸ τοῦτο πελώρου
πρηστήρων ἀνέμων τε κεραινοῦ τε φλεγέθοντος:
ἔξε δὲ χθὼν πᾶσα καὶ οὐρανοῦ ἠδὲ θάλασσα:
θυῖε δ' ἄρ' ἀμφ' ἀκτὰς περὶ τ' ἀμφὶ τε κύματα μακρὰ
ῥιπῆ ὑπ' ἀθανάτων, ἔνοσις δ' ἄσβεστος ὀρώρει:
τρέε δ' Αἰδῆς ἐνέροισι καταφθιμένοισιν ἀνάσσων
Τιτηγῆς θ' ὑποταρτάριοι Κρόνον ἀμφὶς ἐόντες
ἀσβέστου κελάδοιο καὶ αἰνῆς δημοτῆτος.
Ζεὺς δ' ἐπεὶ οὐκ ἐκόρθυνεν ἐὸν μένος, εἶλετο δ' ὄπλα,
βροντήν τε στεροπήν τε καὶ αἰθαλόεντα κεραινόων,

ele o golpeia pulando do Olimpo e em torno incendeia todas divinas cabeças então do terrível portento.

Já quando o tem dominado no açoite de suas pancadas, faz com que tombe aleijado – e geme a terra portenta.

Chama se vai despachando por esse senhor fulminado entre os vales do monte escurente nas trilhas rugosas junto com golpes, e muito se queima a terra portenta com o mormaço divino: derrete-se tal como estanho na arte dos homens robustos disposto em crisol perfurado quando aquecido, ou ferro, que mais poderoso de todos entre os vales do monte, domado por fogo queimante, vai derretendo no chão divinal pelas palmas de Hefesto – tal se derrete a terra com fogo abrasante na flama.

Lança-o, com o ânimo em males, ao Tártaro tão abrangente.

Vem de Tifeu o furor de outros ventos que sopram aquosos, longe de Noto, de Bóreas e Zéfiro clarificante –

estes da raça de deuses provêm, aos mortais grande ajuda;

outras lufadas porém vão inúteis soprar sobre os mares:

elas de fato conforme caindo pro mar de cor turva,

grande desgraça aos mortais, impetuum maligna procela,

ora se assopram diversas e assim é que as naus despedaçam,

nautas assolam assim, e não há contra o mal resistência

para esses homens que ao longo do mar se deparam com elas.

Inda são elas que ao longo da terra infinita e florida

obras amáveis assolam de humanos nascidos no solo,

chegam com cheias de poeira com conturbação aflitiva.

πλήξεν ἀπ' Οὐλύμποιο ἐπάλμενος: ἀμφὶ δὲ πάσας ἔπρεσε θεσπεσίας κεφαλὰς δεινοῖο πελώρου.

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ μιν δάμασε πληγῆσιν ἰμάσσας,

ἦριπε γυιωθεῖς, στενάχιζε δὲ γαῖα πελώρη:

φλὸξ δὲ κεραυνωθέντος ἀπέσυστο τοιοῦτο ἄνακτος

οὔρεος ἐν βήσσησιν αἰδνῆς παιπαλοέσσης

πληγέντος, πολλὴ δὲ πελώρη καίετο γαῖα

ἀτμῇ θεσπεσίῃ, καὶ ἐτήκετο κασσίτερος ὡς

τέχνη ὑπ' αἰζηῶν ἐν ἐυτρήτοις χοάνοισι

θαλφθεῖς, ἢ ἐ σίδηρος, ὃ περ κρατερώτατός ἐστιν,

οὔρεος ἐν βήσσησι δαμαζόμενος πυρὶ κηλέῳ

τήκεται ἐν χθονὶ δὴ ὑφ' Ἥφαιστου παλάμησιν:

ὡς ἄρα τήκετο γαῖα σέλαι πυρὸς αἰθομένοιο.

ῥῖψε δὲ μιν θυμῷ ἀκαχῶν ἐς τάρταρον εὐρύν.

ἐκ δὲ Τυφώεος ἔστ' ἀνέμων μένος ὑγρὸν ἀέντων,

νόσφι Νότου Βορέω τε καὶ ἀργέστεω Ζεφύροιο:

οἷ γε μὲν ἐκ θεῶν γενεῖν, θνητοῖς μέγ' ὄνειρα:

αἱ δ' ἄλλαι μὰ ψ αὔραι ἐπιπνεῖουσι θάλασσαν:

αἱ δὴ τοὶ πίπτουσαι ἐς ἠεροειδέα πόντον,

πῆμα μέγα θνητοῖσι, κακῇ θύιουσιν ἀέλλῃ:

ἄλλοτε δ' ἄλλαι ἄεισι διασκιδνάσι τε νῆας

ναύτας τε φθείρουσι: κακοῦ δ' οὐ γίγνεται ἀλκὴ

ἀνδράσιν, οἳ κείνησι συνάντωνται κατὰ πόντον.

αἱ δ' αὖ καὶ κατὰ γαῖαν ἀπειρίτων ἀνθεμόεσσαν

ἔργ' ἐρατὰ φθείρουσι χαμαιγενέων ἀνθρώπων,

πιμπλεῖσαι κόνιός τε καὶ ἀργαλέου κολοσυρτοῦ.

Referências bibliográficas

ANTUNES, C. L. B. Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de

23 poemas. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas,

FFLCH-USP, São Paulo, 2009.

CSORDAS, T. J. Asymptote of the ineffable: embodiment, alterity, and the theory of religion.

Current Anthropology, vol. 45, n. 2, 2004, p. 163-185.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FLORES, G. G.; Gonçalves, R. T. *Algo infiel*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GADAMER, Hans-Gerg. *Truth and method*. New York: Continuum, 2004.

GONÇALVES, R. T. Tradução e ritmo: *rêver le vers* de Lucrécio. *MORUS – utopia e*

renascimento, v. 11, n. 1, p. 181-197, 2016.

GONTIJO FLORES, Guilherme. Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário

e tradução poética. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas,

FFLCH-USP, São Paulo, 2014.

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

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: *Language in Literature*. Edição de

- Krystyna Pomorska e Stephen Rudy. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1987.
- NETO, J. A. O. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: Teoria e Repercussões. *Revista Letras*, n. 89, p. 184-201, 2014.
- NETO, J. A. O.; NOGUEIRA, Érico. O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. *Scientia Traductionis*, n. 13, p. 295-311, 2013.
- OTTO, Rudolf. *The idea of the holy*. Translated by John W. Harvey. London: Oxford University Press, 1936.
- POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*, São Paulo: Cultrix, 1976.
- RICOEUR, Paul. *On translation*. Translated by Eileen Brennan. London: Routledge, 2006.
- SAKAMOTO, Mamiko. Equivalência dinâmica de *Nida* e a tentativa de tradução da *Bíblia* no Japão no século XVI-XVII. *Cultura & Tradução*, v. 3, n. 1, p. 377-383, 2014.
- STEFANI, Jaqueline. O logos em Heidegger: lógica, verdade e metafísica. *Conjectura*, v. 14, n. 1, 2009, p. 47-61.
- TÁPIA, Marcelo. Diferentes percursos de tradução poética como paradigmas metodológicos de recriação poética: Um estudo propositivo sobre linguagem, poesia e tradução. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, FFLCH-USP, São Paulo, 2012.
- _____. Questões de equivalência métrica em tradução de poesia antiga. *Revista Letras*, n. 89, p. 202-218, 2014.
- TORRANO, Jaa. O Mundo como Função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- VENUTTI, Lawrence. *The translator's invisibility – A history of translation*. Routledge, New York, 1995.
- WEST, M. L. *Hesiod, Theogony: Edited with Prolegomena and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1966.