

Tradução comentada e metrificada do prefácio de *Psychomachia* em trímetro iâmbico¹

Regimário Costa Moura* e Maria Hozanete Alves De Lima**

Sobre o trímetro iâmbico

Remontando aos primeiros registros nas invectivas de Arquíloco, poeta grego do século oitavo a.C., aplicado nas tragédias e comédias gregas, adotado pelos autores romanos e, em seguida, pelos escritores cristãos, é sabido que o trímetro iâmbico, em sua longa tradição, comportou-se de diferentes modos. Contudo, apesar das variações, o trímetro iâmbico consiste sumariamente em uma medida poética formada por três metros com cada um deles sendo compostos por pares de iambos. O iambo, por sua vez, é na poesia greco-latina um pé métrico formado por uma sílaba breve () seguida de uma longa. (–).

A estrutura do trímetro iâmbico apresenta algumas variações a depender do autor e do gênero literário que escreve, contudo, de acordo com West (1987), a forma básica do verso seria a seguinte:



Como pode ser visto no esquema acima, no primeiro pé de cada metro, marcado pelo X, admite-se um *anceps*, isto é, ou a colocação de uma sílaba breve, priorizando a forma iâmbica, ou de uma sílaba longa, tornando-

¹ O texto em questão não foi divulgado nem parcial nem integralmente em nenhum evento acadêmico ou afins.

* UFCCG

** UFRN

se então um espondeu. De toda forma, apesar de suas variações, o trímetro iâmbico acaba se configurando como um verso ágil, um teor mais descerimonioso.

Aristóteles, em *Poética*, afirma que “o iambo é o mais coloquial dos metros. Prova disso é usarmos iambo na conversa uns com os outros” (ARISTÓTELES, 2008, p. 45). É essa característica que tornaria, para Aristóteles, o iambo inadequado para o discurso retórico, que deve ser “majestoso e capaz de comover o ouvinte” (ARISTÓTELES, 2017, p. 230). O iambo aplicado em trímetros, no que concerne aos tópicos literários, é definido por ele como um verso próprio para ação, dada sua natureza movimentada (ARISTÓTELES, 2008, p. 94).

Nas tragédias gregas, o trímetro foi amplamente utilizado nos momentos mais dialogados das obras, sem tanta imposição rítmica como os outros metros exigiam. Na literatura latina, especificamente a comédia do período arcaico com Plauto e Terêncio, o senário iâmbico – variação do trímetro, em suma, divergindo na divisão dos metros e pés – tomou maior espaço, contudo, preservando o aspecto dialogal das cenas.

Ainda na literatura dos latinos, Horácio, poeta romano, também tratou da rapidez que o iambo agrega ao verso (HORÁCIO, 2013, p. 32) e utilizou amplamente esse metro em suas composições poéticas. Sendo um dos mais célebres na aplicação deste metro, naturalmente juntou-se ao panteão de autores passados que se serviram do trímetro e se tornou influência para aqueles que tomavam o mesmo caminho, como é o caso de Prudêncio.

Mastrangelo (2022), ao tratar dos efeitos que os metros utilizados por Prudêncio causam em seu texto, descreve:

Essa abordagem ecoa um efeito único do latim de Prudêncio sobre o leitor: ou seja, uma qualidade retórica que garante o ritmo à leitora, forçando-a a fazer uma pausa em descrições vívidas, mas simultaneamente impulsiona a leitora adiante por meio da intensidade emocional e até violenta da linguagem e da visão. [...] A sensação provocada por Prudêncio nesses metros segue de perto o estilo de Horácio e Virgílio, respectivamente.² (p. 22)

² “This approach echoes the unique effect of Prudentius’ Latin on the reader: a rhetorical quality that checks the reader’s pace, forcing her to pause on vivid descriptions, yet simultaneously propels the reader forward by means of the emotional and even violent intensity of language and vision. [...] Prudentius’



Prudêncio em seu *corpus literarium* serviu-se do trímetro poucas vezes, mas sempre em prefácios, a saber: em *Cathemerinon*, no décimo poema de *Peristephanon* e em *Psychomachia*. O trímetro usado pelo autor apresenta algumas particularidades, embora, de acordo com Pelttari (2019), essa seja apenas a forma básica que o autor não segue religiosamente. Distintamente do modelo trimétrico apresentado por West (1987), o modelo usualmente adotado por Prudêncio oferece a possibilidade de a última sílaba também ser um *anceps*, como vemos.



Além da possibilidade do *anceps* no metro final, o verso prudenciano tende a pôr a cesura, pausa métrica marcada por duas barras paralelas na vertical (||), no segundo pé métrico, entre a 5ª e a 7ª sílaba. Essas disposições mais comuns do verso em *Psychomachia* serão reverberadas em nossa proposta de tradução para a língua portuguesa.

***Psychomachia*, de Prudêncio**

Psychomachia (Batalha da alma) é a principal obra literária de Aurelius Prudentius Clemens, profícuo autor romano e cristão, entre o século IV e V, que influenciou não apenas a literatura de sua época, mas também a arte medieval posterior com suas representações de conceitos abstratos da fé cristã (SOUZA, 1998). Tendo produzido diversos gêneros, como hinos, apologias e discursos políticos, Prudêncio ganha destaque com seu pequeno poema épico composto de 915 versos divididos em duas partes: a primeira sendo o prefácio com 68 versos, escritos em trímetro iâmbico, e a narrativa principal com os restantes 847, postos em hexâmetro dactílico. Neles são narrados os combates entre os vícios e as virtudes, ambos personificados em guerreiras cujo campo de batalha é a alma humana. Tamanha é a relevância do autor para a literatura latina cristã da Antiguidade tardia e medieval que, guardadas as devidas proporções, é posto em pé de igualdade aos grandes

feel for these meters follows closely in the style of Horace and Vergil respectively.” [Todas as traduções de passagens de obras estrangeiras são de nossa autoria, salvo se indicado o contrário]

poetas de língua latina do período clássico. “Em seus Hinos, ele foi o Horácio cristão. Em *Psychomachia*, o Virgílio cristão.”³ (SHANZER, 1989, p. 348).

Sete lutas são descritas ao longo dos hexâmetros, indicando os tempestivos conflitos com os quais a alma se depara ao longo da vida terrena em busca da salvação. Para introduzir esses conflitos, Prudêncio dedica todo seu prefácio à figura de Abraão, pai da fé, resgatando os episódios pelos quais o patriarca pôs sua obediência e luta em função de Deus. Exorta-se na figura de Abraão um modelo de virtude para a salvação própria.

Desse modo, ainda que sujeito aos ditames estéticos da literatura, o texto apresenta um forte teor apologético. E quando não o faz tão claramente, o teor sacro desponta em todo o texto através das invocações e reverências as figuras bíblicas.

A tradução ao encontro do estrangeiro

Consoante Benjamin (2008 [1923]), cabe ao tradutor “encontrar, na língua para a qual se traduz, aquela intenção da qual é nela despertado o eco do original” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 59). Nesse empenho, apesar de ecoar o original, “não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 55). Há em *Psychomachia*, como em qualquer obra, um espírito da obra que não se pode emular, somente conhecer parcialmente. Ao mesmo tempo que se busca resgatar o espírito da obra, sabe-se que jamais se poderá alcançá-lo em plenitude. E os tradutores, assim como Sísifo, seguem rolando sua pedra de um lado para o outro da montanha.

Essa metafísica textual embora não possa ser resgatada em totalidade, contudo, o será possível em grande parte. Por isso, em conformidade com Eco (2021), entendemos que “isso significa que todo tradutor, mesmo quando tenta nos dar o sabor de uma linguagem ou período histórico, acaba modernizando o texto fonte de certa forma”⁴ (ECO, 2021, p. 22). Nessa atitude de resgatar o sabor do texto, o tradutor pode seguir de diferentes formas, preocupando-se com elementos mais simples como o enredo ou se detendo em maiores detalhes estéticos da obra. Um dos textos mais célebres a tratar sobre o tema é *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, de

³ “In his Hymns he was the Christian Horace. In his *Psychomachia* the Christian Vergil.”

⁴ “This means that every translator, even when trying to give us the flavour of a language and of a historical period, is in fact modernizing the source to some extent.”



Friedrich Schleiermacher (2007 [1813]). Ele oferece dois conceitos que sintetizam a influência do seu ensaio em escritores posteriores, são eles a *paráfrase* e a *imitação*. No primeiro, ligada a uma tradução mais mecânica, perde-se o discurso vivo, pois seria dotada de uma artificialidade que não reflete o espírito humano; enquanto a imitação, como o próprio termo define, seria a busca por reproduzir em uma outra língua os discursos do texto do qual se deriva a tradução. Para o autor, “uma obra desse tipo apenas deve produzir o mais possível para seus leitores, levando-se em conta a diferença da língua, dos costumes e da cultura, o mesmo que a original para os seus leitores” (SCHLEIERMACHER, 2007 [1813], p. 241)

O pensamento de Schleiermacher influenciou fortemente as proposições de Lawrence Venuti, teórico e tradutor norte-americano. Venuti (2021 [1975]) percorre um caminho parecido com o do seu antecessor, retoma suas ideias e aperfeiçoa as discussões acerca da relação entre tradução e cultura. Venuti (2021 [1975]) distingue dois modos para a tradução:

Um método domesticador, que é uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais de língua-alvo, trazendo o autor de volta para casa, e um método estrangeirante, uma pressão etnocêntrica naqueles valores para deixar registrada a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro, remetendo o leitor para fora. (VENUTTI, 2021 [1975], p. 70)

Enquanto a tradução domesticante apaga e recria os aspectos da obra visando a cultura à qual se destina a fim de que não cause estranheza, a estrangeirante leva o que é de diferente para o meio cultural do texto-fonte. Dentro do projeto venutiano, a tradução estrangeirante se mostra essencial tendo em vista que realça as diferenças culturais do texto-fonte para a tradução em língua estrangeira. Esses conceitos não são dicotômicos, pelo contrário, eles se imbricam no labor tradutório e é impossível, no domínio literário, realizar uma boa tradução completamente domesticadora, pois se apagaria a heterogeneidade, ou estrangeirante, pois correria o risco de tornar o texto ilegível a depender de como o estrangeirismo fosse aplicado.

Traduz-se, então, não a palavra, mas o discurso. Por vezes, ele está acessível no plano da narrativa, contudo, em alguns casos esse discurso é diluído em momentos históricos e condições de uso da língua, em aspectos estéticos e relações intertextuais que expandem o sentido do texto para além da exegese contada. Fica-se, ainda, em qualquer tipo de tradução, externo à



alteridade e à heterogeneidade de cada língua em particular – nenhuma língua é uma nomenclatura para a outra. Além disso, cada texto em particular está preso à sua própria historicidade. Nesse sentido, uma tradução estaria ligada ao espaço da criação, da transcrição, estando, o tradutor, na posição daquele que busca, na sua língua, recuperar a historicidade da língua estrangeira.

A possibilidade de haver tradução da mesma obra, para nos apoiarmos em Eco (2021), é a confirmação de que estamos sempre partindo de um ponto em que algo está perdido, escondido pela alteridade, heterogeneidade e historicidade das línguas.

A transcrição dos versos prudencianos

Haroldo de Campos, cujos trabalhos tradutórios voltam-se, sobretudo, ao campo literário, preocupado em transpor para a nova língua os aspectos estéticos de uma obra, propôs um método que intitulou de transcrição. Para Campos, o tradutor, ao deparar-se com um texto com caráter também estético, deve assumir uma postura que vai além da compreensão dos significados.

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). (CAMPOS, 2004, p. 35)

A partir disso, torna-se mais claro aquilo que o autor denomina de transcrição, a postura de reproduzir aqueles traços literários – figuras de linguagem fonéticas, semânticas ou morfológicas, por exemplo – em um novo idioma. Assim, para Campos, é necessário que o tradutor “[...] possa, afinal, perseguir essa meta, que só se deixa vislumbrar através do que eu chamo transcrição, vale dizer, de uma redação das formas significantes em convergência e tendendo à mútua complementação” (CAMPOS, 2011. p. 23).

Preocupados em seguir o postulado de Haroldo de Campos, desenvolvemos e aplicamos um método para a tradução do verso iâmbico em trímetros tomando como base também os preceitos defendidos e seguidos por Carlos Alberto Nunes (1962) para a tradução do verso latino do



hexâmetro dactílico para a língua portuguesa.⁵

Antes de prosseguirmos, há de se destacar dois pontos: primeiro, a proposta tradutória análoga à nossa já fora elaborada por outros estudiosos, e nosso trabalho é apenas mais uma pedra que pavimenta o percurso da tradução métrica em língua portuguesa. Por exemplo, Rodrigo Tadeu Gonçalves, em sua tradução de *Os Adelfos*, de Terêncio (2020), aplicou nos senários iâmbicos um modelo semelhante ao de Nunes nos hexâmetros dactílicos: a oposição entre sílabas átonas e tônicas. Contudo, Gonçalves distingue-se deste por, em seu trabalho com um metro mais curto que o hexâmetro, suprimir as cesuras. Ainda sobre este tópico, destacamos brevemente os trabalhos de Beethoven Alvarez, especialmente, sua tradução do prólogo de *Poenulus*, de Plauto (2019), cuja proposta se delineia de forma bastante próxima à apresentada aqui, embora voltada a um texto literário de natureza díspar em relação à obra prudenciana. Vale a leitura àqueles que desejam aprofundar-se sobre possibilidades métricas na tradução.

Em segundo lugar, vale salientar que Haroldo de Campos não considerava o método de Carlos Alberto um exemplo de sua teoria.⁶ Contudo, concordamos com a fortuna crítica a respeito das observações feitas por Campos sobre o metro elaborado por Nunes, visto que há um empenho do tradutor em resgatar as características do hexâmetro dactílico e aplicá-los em português (NETO, NOGUEIRA, 2013). Embora compreendamos que o verso rígido de dezesseis sílabas poéticas aplicado por Nunes não se faça com aspectos típicos da poesia vernácula – metro longo preocupado com a disposições das sílabas tônicas e átona – notamos que há a busca de um ritmo constante ao longo de todo poema, algo que buscamos ressaltar em nossa proposta tradutória.

Para a tradução do trímetro iâmbico em língua portuguesa temos:

1. Um verso com doze sílabas poéticas indistintamente se oxítono,

⁵ Apesar do destaque que suas traduções têm dentro do mercado editorial, ressaltamos que o método de Carlos Alberto Nunes não é unanimidade entre os estudiosos da área, além disso, ele não foi o pioneiro em traduções métricas em língua portuguesa tampouco no que diz respeito estritamente ao hexâmetro dactílico. Para um aprofundamento das traduções em hexâmetros dactílicos em português anteriores a Nunes, recomendamos a leitura do trabalho de Neto; Nogueira (2013).

⁶ “No que respeita à tradução de Carlos Alberto Nunes, embora não se possa enquadrar na categoria da transcrição, [...] não é um empreendimento voltado para soluções novas com a estampa da modernidade.” (CAMPOS, 1992, p. 144).



paroxítono ou proparoxítono – embora haja exclusivamente paroxítonas no excerto selecionado e traduzido. A predileção pelas dozes sílabas poéticas se dá pela igualdade numérica de sílabas que o trímetro iâmbico apresenta.

2. Conforme supracitado, adotamos o modelo de tradução utilizado por Carlos Alberto Nunes (1962) para a construção de seu hexâmetro dactílico português, em que as sílabas breves são ocupadas por sílabas átonas e as sílabas longas sendo as tônicas ou as átonas da mesma palavra que não sejam precedidas ou sucedidas por aquelas. Para ilustração, nossos quatro primeiros versos de *Psychomachia* traduzidos com as tonicidades destacadas em negrito nas sílabas

Ancião devoto, berço de uma nova crença
Abrão , patriarca de bendita descendência
Que ao nome nova letra foi por Deus cedida
e de Abraão chamado e ainda Abrão à família.

Nota-se que todas as sílabas destacadas são as tônicas das palavras e quando isso não ocorre, como é o caso da palavra *descendência* no final do segundo verso, vê-se que a sílaba átona posta em posição de tonicidade é precedida e sucedida por sílabas também átonas, assim não nos deparamos com uma quebra do ritmo na leitura do verso.

3. Seguindo o modelo de cesuras comuns no trímetro, conforme modelo exposto na seção introdutória, estando no meio do quinto ou do sétimo pé, optamos por deixar a cesura exatamente nos mesmos locais nos versos em português, ou seja, após a quinta ou sétima sílaba poética do verso. A distinção é que, dada a rigidez da língua portuguesa se comparada com a língua latina para a construção do verso, em vernáculo a cesura não ocorre indiscriminadamente, mas é posta de modo que se preserve um ritmo e que não se interponha abruptamente no meio de um sintagma verbal, nominal ou preposicional. Por exemplo, não são admitidas estruturas como:

- I. Abrão patriarca de || bendita descendência
- II. À luta contra os || ímpios nos convida



No primeiro exemplo, teríamos a cesura após uma preposição que inicia um novo sintagma; havendo uma pausa ali, o ritmo da leitura/recitação/canto ficaria interrompido. Igualmente, no segundo caso, posta após o artigo definido geraria também essa quebra no tempo da leitura. Ademais, também não são admitidas cesuras que ocorram no meio de um vocábulo.

4. Ainda que performado em aspecto mais dialogal, o trímetro iâmbico possuía ainda uma cadência rítmica natural das línguas clássicas com sílabas breves e longas. Sem essa característica no português, seguimos à baila dos autores medievais que, diante da ausência dessas características prosódicas, adotaram a rima a fim de dar dinamicidade para os textos líricos.⁷ Dessa forma, ainda que o texto prudenciano não apresente essa preocupação, mas seguindo aquilo que postula Campos, transcriamos o ritmo do trímetro para o português através do uso de rimas.

5. Quanto à disposição das rimas, as utilizamos de modo emparelhadas, a fim de garantir a velocidade e a concisão dos versos igualmente aos pés iâmbicos, conhecidos por sua fluidez. As rimas alternadas e interpoladas nos conduziriam a uma relação versífrica com três ou mais versos, o que deixaria a “nota de repouso” da leitura mais distante e prolongando a fluidez daquele bloco de verso, algo que não ocorre quando se trabalha apenas com pares.

6. Para que os pares de versos apresentassem uma similaridade rítmica, cada um deles apresenta a cesura sempre na mesma posição. Ou seja, sendo a cesura do primeiro verso após a quinta sílaba, o verso seguinte também a apresenta na mesma posição. Igualmente nos pares dos versos 5 e 6, nos quais a cesura é posta após a sétima sílaba poética. Aplicando as cesuras

⁷ De acordo com Segismundo Spina (2003 [1971]), “inexistente na poesia clássica, a rima faz sua aparição na poesia latina medieval” (p. 23). Quanto à primeira parte da asserção, podemos contestá-la. Roolvink (1975), por exemplo, assegura que “A rima [durante o período clássico] não foi mais que um detalhe acessório, pouco usado por ser difícil de se introduzir sem prejuízo ao conteúdo” (p. 1). De fato, embora não sendo parte essencial, a rima já era conhecida pelos autores clássicos, vide o trato que ela recebe em alguns textos poéticos e retóricos. Porém, no que diz respeito à segunda parte da afirmativa de Spina, se mostra consensual, tomando esses autores como exemplo, que durante a Idade Média as rimas ganharam espaço nos textos literários.

nessas posições, o verso dodecassílabo será sempre dividido em redondilhas, uma maior e uma menor de cada lado, metros comuns na língua portuguesa em textos literários cujo aspecto oral se faz mais perceptível, como os versos dos cordéis, por exemplo.

Dadas essas explicações, apresentamos, na próxima seção, a tradução metrificada de um excerto extraído do prefácio da obra *Psychomachia*.

Prudêncio: uma tradução em exercício

Para uma melhor visualização, dispomos o texto prudenciano em latim e, ao lado, a tradução. O texto latino aqui apresentado pode ser encontrado em Peltari (2019), cuja obra preocupa-se em estabelecer uma versão definitiva do texto de Prudêncio com comentários explicativos. Nessa tradução buscamos evidenciar a manutenção do discurso religioso, visto a natureza apologética que o autor imprime em sua obra, e a preservação dos aspectos estéticos do poema, como destacaremos.

PREFÁCIO	PRAEFATIO	
Ancião devoto, berço de uma nova crença	Senex fidelis prima credendi uia	
Abrão, patriarca de bendita descendência	Abram, beati seminis serus pater	
Que ao nome nova letra foi por Deus cedida	Adiecta cuius nomen auxit syllaba,	
e de Abraão chamado e ainda Abrão à família.	Abram parenti dictus Abraham Deo	
Quando avançada idade, dá em oferta o filho	Senile pignus qui dicauit uictimae	5
mostrando aos que praticam santos sacrifícios	docens ad aram cum litare quis uelit	
ao coração aquilo doce, terno e caro	quod Dulce cordi quod pium quod unicum	
confiante e livremente deve a Deus ser dado.	deo libenter offerendum credito.	
À luta contra os ímpios ele nos convida,	pugnare nosmet cum profanis gentibus	



seguir o seu serviço dado com a vida,	suasit suumque suasor exemplum dedit	10
ensina a nós que filho algum é concebido	nec ante prolem coniugalem gignere	
da Mãe Virtude sem que Deus o faça quisto,	deo placentem, matre uirtute editam,	
sem que a alma nossa rompa todas as misérias	quam strage multa bellicosus spiritus	
dos corações dos homens criadas pelas feras.	Portenta cordis seruientis uicerit.	
Outrora Ló vencido pelos reis temíveis	Victum feroces forte reges ceperant	15
foi preso nas cidades de profanos crimes,	Loth inmorantem crimonis urbibus	
Sodoma e de Gomorra, que ele desfrutava,	Sodomae et Gomorrae, quas fouebat aduena	
devido ao tio de glórias, honras lhe eram várias.	Pollens honore patruelis gloriae.	
A péssima notícia faz Abrão mexido	Abram sinistris excitatus nuntiis	
com a prisão de guerra do infeliz sobrinho	audit propinquum barbarorum uinculis	20
acorrentado como escravo pelos brutos,	Armat trecentos terque senos uernulas	
provém trezentos e dezoito de seus justos	pergant ut hostis terga eutins caedere	
para atacar os ímpios todos pelas costas	quem gaza diues ac triumphus nobilis	
que tinham os espólios e honra da vitória.	captis tenebant inpeditum copiis.	

Manutenção do discurso religioso e a preservação dos aspectos estéticos

Tomando as palavras de Mastrangelo: “*Psychomachia* reimagina a narrativa bíblica (do Gênesis ao Apocalipse) através da reutilização do épico pagão e da tradição teológica cristã”⁸ (MASTRANGELO, 2022, p. 5). Prudêncio fundamenta sua narrativa na amálgama entre as formas estéticas pagãs e os discursos religiosos cristãos. À vista disso, torna-se uma abordagem redutora da obra tentar menorizar ou dissociar a obra de seu contexto sacro. Procuramos, desse modo, tornar o discurso religioso presente não somente pela transposição textual dos episódios trazidos pelo próprio autor, mas também reforçá-lo através das escolhas lexicais comuns aos textos da tradição judaico-cristã.

Nos dois versos iniciais, Abrão é descrito como *Senex fidelis* (v. 1) e *serus pater* (v. 2); optamos, respectivamente, por traduzir por “Ancião devoto” e “patriarca”, visto que o vocábulo ancião desponta inúmeras vezes nos textos bíblicos, sobretudo naqueles do Antigo Testamento. Os anciãos eram homens de mais idade que gozavam de alguma autoridade social, papel desempenhado por Abrão posteriormente. Vale ressaltar que o termo *ancião* se encontra em desuso popularmente, com seus sinônimos sendo mais frequentes: senhor, idoso, velho. Nossa escolha se deu unicamente pelo aspecto histórico da palavra. Ainda no mesmo verso, o adjetivo *devoto* foi empregado a fim de criar uma proximidade maior com o discurso religioso, cujo sinônimo de fiel acaba sendo mais recorrente nos meios cristãos. Na mesma toada, objetivando retomar o léxico cristão, aplicamos *patriarca* ao invés de *pai tardio* – tradução direta de *serus pater*, para além disso, o vocábulo em questão reforça a ideia contida no verso seguinte, o acréscimo de uma nova sílaba ao nome de Abrão indicando que seria pai de uma multidão.

Dando continuidade à narração dos feitos de Abraão, nos versos 5 e 6, deixamos de lado a relação metonímica feita pelo autor na qual ele estabelece a relação entre o termo *vítima* (*victmae*) e Isaac, filho de Abrão, do mesmo modo, o vocábulo *altar* (*aram*) e os holocaustos. Embora tenhamos descartado as metonímias, a supressão dessa figura de linguagem em nada afeta nossa proposta tradutória. Pois mantivemos o cerne do discurso do texto prudenciano – a narração dos feitos de Abraão – e reforçamos no texto

⁸ “The *Psychomachia* reimagines biblical narrative (from Genesis to Revelation) through the reuse of pagan epic and Christian theological traditions.”



traduzido o aspecto sacro que *Psychomachia* delinea.

No verso 22, ao tratar da iniciativa de Abraão para resgatar Ló, encontramos a cesura versífrica no meio do numeral 318. A princípio, seria um rompimento com o terceiro ponto apresentado no que concerne às normas poéticas adotadas em nossa tradução. Porém, aqui, o significado extrapola o detalhe estético, o que justifica a permanência por uma tradução direta do numeral e aplicação da cesura após o primeiro vocábulo do numeral.

O número 318 aparece duas vezes ao longo de todo prefácio (v. 22 e 57). Além da narração do resgate de Ló por Abraão e seus soldados, o numeral em grego era representado como TIH. De acordo com Pelttari (2019) e Mastrangelo (2022), o número era usado pelos cristãos como uma forma para representar Cristo, sendo o tau (T) a cruz, e o iota (I) e o eta (H) as duas letras iniciais para o nome de Cristo (Ιησοῦς). Além disso, o I Concílio de Niceia, no ano de 325, contou com a participação desse mesmo número de sacerdotes, no qual, preocupados em combater o Arianismo que defendia que Jesus não era consubstancial a Deus Pai. Com isso, estabeleceu-se a primeira versão do atual Símbolo Niceno-Constantinopolitano. Sua versão final foi oficializada no ano de 381, temporalmente próximo a Prudêncio que fará ecoar o discurso da prece no quarto verso após o prefácio: “*non tamen et solum, quia tu deus ex patre, Christe*” (ainda assim e somente, tu, Cristo, nascido do Pai).

Prudêncio, em comunhão com o que foi estabelecido no I Concílio de Niceia, afirma a unidade entre Deus filho e Deus Pai e retoma o símbolo apostólico conforme decretado no I Concílio de Constantinopla: “[...] *et ex Patre natum ante, omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero* [...]” ([...] e nascido do Pai, antes de todos os séculos, Deus de Deus, luz da luz, Deus verdadeiro do Deus verdadeiro [...]) (DENZINGER; HUNERMAN, 2006).

Visto que a transcrição pauta-se também nos traços fonéticos e morfológicos dos versos, obedecemos à regra reproduzindo os traços presentes no excerto extraído. No terceiro verso latino, encontramos um hipérbato, ainda que o verso latino, principalmente na poesia, não siga as regras daquilo que em vernáculo conhece-se como ordem direta da oração; a inversão da ordem das palavras se faz latente nesse verso visto que o adjetivo *adiecta* faz concordância com o último vocábulo, *syllaba*, algo

destacado por Pelttari (2019). Isto posto, nossa tradução apresenta-se em uma ordem indireta com o sujeito sendo colocado após o verbo e os complementos ocupando o início do verso: que ao nome esteve nova sílaba presente.

No décimo verso, encontramos uma aliteração com o fonema sibilante /s/: *suasit suumque suasor*. A tradução integral do verso faz-se como “nos deu exemplo por meios de seus atos”. Para que se mantivesse a aliteração com o mesmo fonema resgatando o significado, traduzimos por: seguir o seu serviço dado com a vida.

Considerações finais

O resultado mostrado aqui é parcial não somente por se tratar de parte do prefácio de uma obra de suma importância dentro da literatura e das artes em geral, sobretudo para o período medieval, mas também por ser a fase embrionária de um projeto pessoal e acadêmico de uma tradução metrificada da obra. Faz-se pessoal no sentido de buscar traduzir mais obras prudencianas e de autores ibéricos da Antiguidade tardia e início da era medieval para a língua portuguesa; acadêmico pois é um desdobramento de um trabalho de tradução não metrificada com comentários e notas da mesma obra, *Psychomachia*, na íntegra.

Ainda há muito a se pensar em outros métodos e caminhos tanto para a tradução do trímetro iâmbico como do hexâmetro dactílico, metro predominante na obra em questão, ou qualquer outro verso empregado na literatura de língua latina. Ainda assim, esperamos ser mais uma pedra nessa estrada romana dos trabalhos acadêmicos com a literatura latina traduzida para a língua de Camões e que o caminho prevaleça e suporte os aventureiros deste campo de estudo.

Referências

- AFRO, Públio Terêncio. **Os Adelfos**. Introdução, notas e posfácio do tradutor Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo horizonte: Autêntica, 2020.
- ALVAREZ, Beethoven. Traduzindo Plauto em verso: o prólogo do *Poenulus*. In: PAGANINE, C.; HANES, V. (Orgs.) **Tradução e criação: entrelaçamentos**. Campinas: Pontes, 2019, p. 109-142.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2008.



- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da Transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. Para transcriar a *Ilíada*. **Revista USP**, n. 12, p. 143-161, 1992
- DANZINGER, H.; HÜNERMAN, P. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral da Igreja Católica**. Traduzido por José Marino Luz e Johan Konings. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- ECO, Umberto. **Experiences in Translations**. Tradução de Alastair McEwen. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- HORÁCIO. **Epistulas ad Pisones**. Ed. bilíngue. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.
- MASTRANGELO, Marc. **Prudentius' Psychomachia**. New York; London: Routledge, 2022.
- NETO, João A.; NOGUEIRA, Oliveira. O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traductionis**, n. 13, 2013.
- NUNES, Carlos Alberto. **Os Brasileidas. Epopeia Nacional em nove cantos e um epílogo**. São Paulo: Melhoramentos, 1962
- PELTARI, Aaron. **The Psychomachia of Prudentius**. Text, Commentary and Glossary. Norman: University of Oklahoma Press, 2019.
- ROOLVINK, H. *El Origen Celtico de la poesia rimada medieval (sobre todo en Relacion con el Zejel espanol)*. **Neophilologus**, Gronigen, Holanda, vol. 59, 1, p. 1-13, janeiro, 1975.
- SHANZER, Danuta. **Allegory and Reality: Spes, Victoria and the Date of Prudentius's Psychomachia**. Illinois classical Studies. University of Illinois Press, v. 14, nº 14, nº1/2, p. 347-363, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23064381?seq=1> (Acesso em: 01/10/2022)
- SOUSA, Ana Alexandra Alves de. **Formas de recepção da *Psicomachia* de Prudêncio**. Humanitas. Imprensa da Universidade de Coimbra, v. 50, p. 113-125, 1998
- SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. 2ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

WEST, Martin. **Introduction to Greek Metre**. New York: Oxford University, 1987.

Resumo

O artigo tem como objetivo apresentar uma tradução metrificada do trímetro iâmbico investindo na manutenção do discurso do texto-fonte aliado aos aspectos literários servindo-se de comentários que elucidem o processo tradutório. Utilizamos como corpus o prefácio da obra *Psychomachia*, de Prudêncio, entre os versos 1-24. Baseamos nossa proposta de tradução no conceito de “transcrição”, postulado por Haroldo de Campos (2004) e na noção de “tradução estrangeirante”, conforme Venuti (2021).

Palavras-chave: Literatura Cristã; Tradução Literária; Tradução Metrificada; Trímetro Iâmbico; *Psychomachia*.

Abstract

The article aims to present a metrical translation of the iambic trimeter focused on maintaining the source text’s discourse combined with its literary aspects, including the translator’s comments to elucidate the translation process. The chosen corpus is the preface to Prudentius’ *Psychomachia* (specifically the initial 24 verses). I base my translation proposal on the concept of Transcreation, postulated by Haroldo de Campos (2004), and on Venuti’s (2021) notion of Foreignizing Translation.

Keywords: Christian Literature; Literary Translation; Metrical Translation; Iambic Trimeter; *Psychomachia*.