

## Estratégias de (re)tradução do *Fausto II* de Goethe no Brasil à luz das ideias de Henri Meschonnic: algumas observações<sup>1</sup>

Flávio Menezes Quintiliano<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

**Resumo:** O poeta, linguista e tradutor francês Henri Meschonnic (1932-2009) foi um importante teórico da Poética em geral e especificamente da Poética do Traduzir. Neste artigo, tento resumir os aspectos principais de sua teoria e prática da tradução, já que ele não só publicou (sozinho ou em colaboração) cerca de 40 livros nos âmbitos da Linguística, Estudos Culturais e Estudos da Tradução, como também, num período de quase 40 anos (1970-2008), traduziu 11 livros da Bíblia hebraica. Além disso, apresento as quatro traduções completas do *Fausto II* de Goethe em língua portuguesa e tento aplicar os princípios da Poética do Traduzir de Meschonnic ao comentário de três excertos das (re)traduções do *Fausto II* no Brasil, inclusive minha própria tradução.

**Palavras-chave:** Meschonnic; Poética; (Re)tradução; Goethe; Fausto II.

**Title:** (Re)translation strategies of Goethe's *Faust II* in Brazil in the light of Henri Meschonnic's ideas: some comments.

**Abstract:** The French poet, linguist and translator Henri Meschonnic (1932-2009) was an important theoretician of Poetics in general and specifically of the Poetics of Translating. This article tries to sum up the main aspects of his translation theory and practice, since he not only published (alone or in collaboration) about 40 books in the fields of Linguistics, Cultural Studies and Translation Studies, but also, in the span of almost 40 years (1970-2008), he translated 11 books of the Hebrew Bible. Furthermore, I present the four complete translations of Goethe's *Faust II* into the Portuguese language and try to apply Meschonnic's Poetics of Translation principles to the commentary of three excerpts of Goethe's *Faust II* (re)translations in Brazil, including my own translation.

**Keywords:** Meschonnic; Poetics; (Re)translation; Goethe; Faust II.

<sup>1</sup> Agradeço à Profa. Dra. Maria Silvia Cintra Martins e aos examinadores da revista *Tradução e Cultura*, cujas críticas e observações foram muito úteis para a redação final deste artigo.

<sup>2</sup> Mestrando do PPG-LETRA (Programa de Letras Estrangeiras e Tradução) da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6694-9804>. E-mail: [flavioqx@usp.br](mailto:flavioqx@usp.br).

## Henri Meschonnic e o traduzir

### *Um pouco de biografia*

Henri Meschonnic nasceu em Paris em 1932 e morreu em Villejuif (um subúrbio de Paris) em 2009. Era de origem judaica (seus pais eram russos da Bessarábia, onde hoje é a República da Moldávia, e emigraram para a França em 1926). Durante a Segunda Guerra Mundial, passou parte de sua infância escondido. Prestou serviço militar na Guerra da Argélia em 1960. Por volta desta época, ao longo de anos, ele aprendeu hebraico antigo como autodidata. Poliglota, dominava também vários outros idiomas (o que fica evidente em seus escritos), notadamente o grego, o latim e o alemão.

O mais simples seria apresentá-lo como “poeta, linguista e tradutor”. Mas ele foi muito mais do que isso: professor universitário, ensaísta, polemista, crítico literário e pensador da cultura em geral, com incursões pela antropologia e pela filosofia, tendo escrito livros sobre Spinoza e Heidegger.

Como poeta, publicou 19 livros, tendo recebido prêmios como o Prix Max Jacob em 1972, o Prix Mallarmé em 1986, o Prix Jean Arp de Littérature Francophone em 2005, o Prix de Littérature Nathan Katz pour l'ensemble de l'œuvre em 2006 e o Grand Prix International de Poésie Guillevic-Ville de Saint-Malo em 2007. Como linguista, ensaísta e pensador, publicou mais de 40 títulos, individualmente ou em colaboração (além de inúmeros artigos muitas vezes depois incorporados em livros), desde o seminal *Pour la poétique* de 1970 até *Pour sortir du postmoderne*, de 2009, ano de sua morte, sem contar os livros póstumos. Nos anos 1960 e 70, polemizou bastante com os pensadores e ensaístas de sua geração e foi colega de Deleuze, Lyotard e Foucault em meio a intensos debates. Algumas de suas influências marcantes foram Wilhelm von Humboldt (o linguista e filósofo, não o naturalista), Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste, Stéphane Mallarmé e Valéry Larbaud.

Foi um pensador original e iconoclasta, combatendo reiteradamente (e às vezes até agressivamente) ideias tidas como dominantes, mas que ele considerava preconcebidas, parciais e equivocadas, inclusive a de seus contemporâneos, sobretudo os estruturalistas e pós-estruturalistas. Talvez por isso, sua obra ainda é relativamente “marginal” no pensamento francês desde os anos 1960, tanto em seu país de origem (embora cada vez mais valorizada a partir de final dos anos 1990) quanto no exterior, onde recebeu poucas traduções. No Brasil, só dois livros dele foram traduzidos: *Poética do traduzir* em 2010 (mesmo assim em versão condensada) e *Modernidade, modernidade* em 2017, com tradução de Lucius Provase, além de partes de *La rime et la vie* (MESCHONNIC, 1990/2006).

Além disso, seu estilo não era dos mais fáceis. Denso, aforístico, quase poético, às vezes obscuro ou hermético, às vezes repetitivo, feito quase que para “chacoalhar” os leitores, para chocá-los ou confundi-los, a fim de criar uma *tabula rasa* de onde pudesse emergir um pensamento novo, desvinculado das ideias consagradas. Com efeito, “pensar é reinventar o pensamento”, diz Meschonnic (com variações de formulação) em vários de seus escritos.

*Meschonnic tradutor*

Para Henri Meschonnic, a teoria e a prática do traduzir são indissociáveis. “A experiência vem primeiro [...]. A teoria é só o acompanhamento reflexivo” (MESCHONNIC, 2010, p. XVII). Teoria é “consciência dos desafios”; a prática é a “especificidade do concreto” (MESCHONNIC, 2010, p. XXVIII). Por isso mesmo, além de teórico da tradução, ele foi um tradutor incansável. Entre vários outros livros, especializou-se na tradução da Bíblia hebraica, tarefa que ocupou quase quatro décadas de sua vida, de 1970 a 2008. Traduziu os seguintes livros da Bíblia:

1970: *Les cinq rouleaux* (Cântico dos cânticos ou Cantares, Rute, Lamentações ou Lamentações de Jeremias, Eclesiastes, Ester);

1981: *Jona et le signifiant errant* (Jonas);

2001: *Gloires* (Salmos);

2002: *Au commencement* (Gênesis);

2003: *Les Noms* (Êxodo);

2005: *Et il a appelé* (Levítico);

2008: *Dans le désert* (Números).

É preciso entender bem os conceitos que nortearam as traduções bíblicas de Meschonnic para assimilar sua poética do traduzir. Antes de tudo, ele se queixava de que a França nunca teve uma tradução canônica da Bíblia, como no caso da *Vulgata* de São Jerônimo para o latim eclesiástico (final do século IV d.C.), a *Bíblia* de Lutero para o idioma alemão (publicada em 1534 e refinada pelo tradutor até sua morte em 1546), e a *King James Version*, encomendada em 1604 pelo Rei Jaime I da Inglaterra (antes Rei Jaime VI da Escócia) e publicada em 1611 para o público de língua inglesa.

Claro que na França traduziu-se a Bíblia desde a Idade Média, sendo que a primeira edição impressa, traduzida por Jacques Lefèvre d'Étaples, foi publicada na Antuérpia em 1530. Mas para Meschonnic nenhuma edição francesa era satisfatória, pois segundo ele todas falseavam a Bíblia hebraica, tendo em vista a tradição católica da França, e portanto cristã, calcada na cultura grega que vem desde Platão, passando pela *Septuaginta* (o Velho Testamento traduzido em grego entre os séculos III e II a.C.) para chegar ao Novo Testamento, quase todo redigido em grego *koiné* no primeiro século da era cristã.

Meschonnic explica e justifica suas traduções da Bíblia hebraica sobretudo nos quatro últimos capítulos da *Poética do traduzir* e em muitos trechos da *Ética e política do traduzir*. Ele partiu de várias premissas para chegar a uma tradução original (poder-se-ia dizer até revolucionária) das três seções da Bíblia hebraica: a Torá ou Pentateuco, os Profetas e os Escritos. A tradição judaica conta ao todo 24 livros (com os chamados “profetas menores” reunidos num só livro), dos quais Meschonnic traduziu 11 (ver lista acima).

A Bíblia hebraica surgiu como tradição oral, e só séculos mais tarde foi registrada por escrito. “O discurso da Bíblia é específico. É uma oralidade. A relação com o divino não é

separável, aqui, desta oralidade” (MESCHONNIC, 2010, p. 229). O alfabeto hebraico antigo não tinha vogais, que evidentemente existiam na linguagem falada. Muito mais tarde, os estudiosos que tentaram preservar a pronúncia correta da Bíblia hebraica foram conhecidos como “massoretas” e atuaram entre os séculos VII e X d.C. Eles padronizaram a pronúncia do hebraico antigo e introduziram as chamadas “notações quironômicas” (harmonia entre os gestos e o discurso, ou gestos que acompanham a fala) e os “acentos” ditos “disjuntivos” (num total de 18) ou “conjuntivos” (num total de 9) para indicar a entonação ou cantilação (um meio-termo entre a voz falada e o canto) e as pausas ou o ritmo do discurso.

Meschonnic reproduziu esta organização rítmica e oralidade do original por meio de uma “hierarquia de espaços em branco” (MESCHONNIC, 2010, p. 231), o que dá a seu texto um aspecto “modernista”, quase semelhante ao de Mallarmé no poema desbravador “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897). São três tipos de pausas: breves, semilongas e longas. Elas podem ser indicadas por espaços em branco de extensões diferentes ou por barras oblíquas (“/”, “//” e “///”). Para entrar direto no assunto com um exemplo concreto, aqui vai sua transcrição de um trecho do relato bíblico sobre a Torre de Babel, evento mítico que teria dado origem à diversidade de idiomas, e portanto às traduções (Gênesis, 11:5-9).

5

*Et Adonāi descendit voir la ville et la tour  
Que construisaient les fils de l’homme*  
E Adonai desceu para ver a cidade e a torre  
Que construía os filhos do homem

6

*Et Adonāi dit si le peuple est un et la langue une pour eux tous et cela ce  
qu’ils commencent à faire*  
*Et maintenant ne pourra être retranché d’eux rien de ce qu’ils méditeront  
de faire*  
E Adonai disse se o povo é um e a língua uma para eles todos e aquilo o  
que eles começam a fazer  
E agora nada poderá ser retirado deles nada do que eles pensarão em  
fazer

7

*Allons descendons et là embabelons leur langue  
Qu’ils n’entendent pas l’un la langue de l’autre*  
Vamos desçamos e aí embabelemos sua língua  
Que eles não entendam um a língua do outro

8

*Et Adonāi les dispersa de là sur la surface de toute la terre  
Et ils cessèrent de construire la ville*  
E Adonai os dispersou dali na superfície de toda a terra  
E eles deixaram de construir a cidade

9

*Sur quoi elle s’appela du nom de Babel parce que là Adonāi embabela la  
langue de toute la terre*  
*Et de là Adonāi les dispersa sur la surface de toute la terre*

Por isso ela se chamou Babel porque aí Adonai embabelou a língua de toda a terra  
 E dali Adonai os dispersou pela superfície de toda a terra (MESCHONNIC, 2010, p. 253).

Como se vê, nenhuma tradução da Bíblia é semelhante à de Meschonnic. Em vários momentos de sua carreira de tradutor, ele afirmou que a Bíblia hebraica não foi concebida nem em verso nem em prosa (assim como muitos textos sagrados de culturas antigas), e sim num tipo de discurso misto onde predomina a oralidade. Para ele, a dicotomia poesia / prosa faz parte dos inúmeros “dualismos” ou “binarismos” ou “heterogeneidades” que se inserem no domínio do que ele chamava “descontínuo”, tal como as oposições forma e conteúdo, fala e escrita ou indivíduo e sociedade, que predominaram na cultura ocidental ao longo de séculos<sup>3</sup>.

#### *Poética do traduzir*<sup>4</sup>

Ao longo da vida, Meschonnic lidou muitas vezes com as questões da poética em geral (começando com os cinco volumes de *Pour la poétique*, 1970-78) e também com a poética do traduzir. Estas reflexões são tão vastas que, pelo limite de tempo e espaço, neste trabalho só posso apresentar um resumo delas, e certamente sem o rigor necessário.

Para Meschonnic, o lugar da poética é uma “utopia no pensamento da linguagem”. Ele quer dizer com isso que romper o “descontínuo” para restaurar o “contínuo” é tarefa árdua, depois de séculos de pensamento dualista na cultura ocidental desde Platão. Traduzir é uma atividade que gera produtos. É um *ato concreto*. E aqui a palavra “ato” não é gratuita, pois pressupõe a *historicidade* (outro conceito-chave em Meschonnic) da atuação de um *sujeito* num certo momento e num certo contexto cultural, social e político. Não o sujeito gramatical, nem o “eu lírico”, e sim o sujeito do poema, ou forma-sujeito. Um sujeito que se instaura a cada enunciação, que está no texto, e não fora dele<sup>5</sup>.

Meschonnic não se opõe ao conceito de “fidelidade” no sentido da adesão ao ritmo e à oralidade do original, mas condena radicalmente o apagamento do tradutor diante do texto, pretensamente a fim de criar uma tradução “fluente” (a “domesticação” de Lawrence Venuti ou “naturalização” de Antoine Berman) que dê a impressão de ter sido escrita pelo(a) autor(a) na própria língua de chegada. Uma tradução sem tropeços, sem arestas, sem rugosidades. Visar o “natural” e a “transparência”. No entanto, para Meschonnic traduzir deve ser

<sup>3</sup> Para Meschonnic, as fronteiras entre poesia e prosa sempre se mostraram tênues na literatura ocidental e foram definitivamente rompidas no século XIX, a partir do momento em que *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)* de Charles Baudelaire foi publicado postumamente em 1869.

<sup>4</sup> Cito aqui livremente, sem me preocupar com a indicação exata, várias passagens da *Poética do traduzir* (MESCHONNIC, 2010).

<sup>5</sup> Em *Crise du signe*. (MESCHONNIC, 2000), consultado na edição bilíngue espanhol/francês com tradução de Guillermo Piña-Contreras, Meschonnic afirma que não há um sujeito único, e sim dezenas de sujeitos: o filosófico, o psicológico, o do conhecimento dos outros, o da dominação dos outros, o da felicidade, do Direito, da História, da língua, do discurso, o sujeito freudiano etc.

pensamento da literatura, não pensamento da língua. E a boa literatura existe para nos encantar e nos surpreender.

Fidelidade de quem? Fidelidade a quê? Pretensamente ao texto a traduzir. Mas quando se olha de que ela é feita, vê-se que ela é antes de tudo uma fidelidade ao signo e às ideias preconcebidas. Além disso, “equivalência” é uma ambição vazia que se deve evitar. Na tradução, a equivalência é uma noção tão frouxa quanto a de fidelidade.

Uma tradução não pode fazer-se passar pelo original. Ela tem sua própria historicidade. É preciso fugir dos termos dualistas do signo: forma e sentido, significante e significado. É preciso reconhecer a historicidade do traduzir e das traduções. A tradução de um texto literário deve reproduzir o que *faz* (não o que *diz*) este texto, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma das formas da individuação, como uma forma-sujeito.

Walter Benjamin afirmou em seu ensaio seminal “*Die Aufgabe des Übersetzers*”, de 1923, que a má tradução é a “transmissão inexata de um conteúdo não essencial”. Para Meschonnic, a exatidão é uma noção da filologia, não da poética. A má tradução é essencialmente destrutiva. Ela destrói muitas outras coisas além do sentido.

Em seus escritos sobre tradução, Meschonnic ressalta também a noção de “apagamento”. A má tradução apaga duplamente: apaga uma poética do pensamento e apaga seu próprio apagamento. A tradução é então uma amnésia coletiva. Uma desescritura. Uma desistoricização. O mal a apagar é sempre a diferença e a diversidade das línguas. Ou seja: a maldição de Babel.

Paradoxalmente, uma boa tradução não deve ser pensada como uma interpretação, pois a interpretação é da ordem do sentido e do signo, isto é, do descontínuo. A boa tradução deve *fazer*, e não somente *dizer*. Deve, como o texto, ser portadora e levada, isto é, conduzida pelo ritmo e pela oralidade do original.

A poética é um *nominalismo* das obras e dos discursos, não das palavras. Qualquer que sejam as línguas, só há uma *fonte*, e ela é de fato um texto; só há um *alvo*, construir na outra língua aquilo que o texto constrói na língua de partida. Traduzir segundo o poema no discurso é traduzir o “recitativo”<sup>6</sup>, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica.

Em resumo, os dois maiores princípios da poética são a *invenção de uma historicidade por um sujeito* e a *invenção de um sujeito específico por esta historicidade*.

#### *As “monstruosidades” do traduzir e as cinco regras práticas de Étienne Dolet*

Na Introdução à *Poética do traduzir*, Meschonnic menciona quatro formas de “teratologia” em tradução. Segundo o Dicionário Houaiss, “teratologia” é a) o estudo das anomalias e malformações de um feto, ou b) um conjunto de monstros, a monstruosidade. Ou seja, são erros que se devem evitar a todo custo numa tradução. Cito aqui o parágrafo na íntegra.

---

<sup>6</sup> Meschonnic opõe os conceitos de “*récit*” (“relato” ou “narrativa”, mais associado à tradução “palavra por palavra” e ao signo linguístico) e “*recitatif*” (“recitativo”, conceito inspirado em suas traduções da Bíblia). É este último que deve ser idealmente preservado na tradução literária (MESCHONNIC, 2011, p. 110).

Existem quatro formas de teratologia em tradução (a metáfora biológica implica a comparação com *um corpo são e íntegro* e o texto a traduzir corresponde a este corpo): *as supressões ou omissões no texto*, em que há falta de uma palavra ou de um grupo de palavras; *os acréscimos*, porque a tradução se crê obrigada a explicitar; *os deslocamentos de grupos* (a unidade estando no grupo, não na palavra) – por motivos misteriosos, ou ainda não elucidados, o que estava no começo se encontra no meio ou no fim da frase, o meio no começo, o fim no meio, pretensamente para respeitar os hábitos de uma outra língua – sem nenhum constrangimento linguístico e sem nenhuma ideia de uma *semântica de posição*; enfim, banalmente, observa-se ao mesmo tempo *uma não-concordância e uma anticoncordância*: não-concordância, quando uma mesma unidade de sentido é traduzida por muitas, desfigurando o *ritmo semântico*, e anticoncordância ou contraconcordância, quando inversamente muitas são transformadas numa única. Naturalmente, não-concordância e anticoncordância podem se reunir. E as quatro formas de teratologia, como era de se esperar, acham-se também geralmente juntas. *Em nome do natural* (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIII-XXXIV)<sup>7</sup>.

Mas existem muitos outros perigos espreitando os tradutores por trás de um texto a ser traduzido. Não por acaso, Meschonnic menciona em outra passagem do livro (MESCHONNIC, 2010, p. XLVIII) as cinco regras simples do tradutor e humanista francês Étienne Dolet (1509-1546) para evitar erros comuns de tradução. Deve-se mencionar aqui que Dolet foi enforcado e queimado por sugerir que negava a imortalidade da alma, ao traduzir em Platão: depois da morte “tu não serás mais” por “tu não serás mais absolutamente nada”. Além disso, foi ele quem introduziu os termos “*traduction*” e “*traducteur*” no idioma francês em seu breve tratado de 1540, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* (*A maneira de bem traduzir de uma língua a outra*)<sup>8</sup>. Dolet se baseou em ideias do italiano Leonardo Bruni (c. 1370-1444), mas reformulou-as de maneira sucinta e exemplar. Aqui vão as cinco regras de Dolet<sup>9</sup>:

**Regra 1:** “*En premier lieu, il faut que le traducteur entende parfaitement le sens et matière de l'auteur qu'il traduit.*” (“Em primeiro lugar, é preciso que o tradutor compreenda perfeitamente o sentido e o tema do autor que traduz.”) Ou seja, deve-se “colocar o primado do texto sobre a língua e da poética sobre a filologia” (Meschonnic). Para explicar esta regra, Dolet utiliza o exemplo das *Questões tusculanas*, de Cícero (Furlan).

**Regra 2:** “*La seconde chose qui est requise en traduction, c'est que le traducteur ait parfaite connaissance de la langue de l'auteur qu'il traduit.*” (“A segunda coisa que se requer em tradução é que o tradutor tenha perfeito conhecimento da língua do autor que traduz.”). Este “perfeito conhecimento” não era sempre um truísmo, pois ao longo do Renascimento eram mais comuns as traduções indiretas (Meschonnic). Não

<sup>7</sup> Grifos meus.

<sup>8</sup> A respeito do tratado de Étienne Dolet, ver o excelente artigo de FURLAN, M. Étienne Dolet e o modo de traduzir bem de uma língua a outra. *Cadernos de tradução*, v. 1, n. 21. Florianópolis: PGET/UFSC, 2008.

<sup>9</sup> As citações do original francês de Dolet foram retiradas do artigo de Furlan, e não do livro de Meschonnic. As observações de Meschonnic a respeito das cinco regras estão em MESCHONNIC, 2010, p. XLVIII.

privilegiar uma língua em relação à outra era um debate na época de Dolet: deveria o tradutor conhecer mais a língua de partida ou a de chegada? (Furlan).

**Regra 3:** *“Le tiers point est qu’en traduisant il ne faut pas rendre mot pour mot. Et si quelqu’un le fait, cela lui procède de pauvreté et défaut d’esprit.”* (“O terceiro ponto é que não se deve reproduzir palavra por palavra. E se alguém o fizer, será resultado de pobreza e deficiência do espírito.”) Ou seja, a estratégia “palavra por palavra” (“*ad verbum*”) deve ser substituída pela escolha das “sentenças” e da “intenção” (“*ad sententiam*”), que são a prioridade do discurso, enquanto a palavra o é da língua (Meschonnic).

**Regra 4:** *“ [...] il te faut garder d’usurper mots trop approchants du Latin et peu usités par le passé; mais contente-toi du commun [...]. Pour cela n’entends pas que je dise que le traducteur s’abstienne totalement de mots qui sont hors de l’usage commun. [...] Mais cela se doit faire à l’extrême nécessité.”* (“[...] debes evitar a usurpação de palavras próximas demais do latim e pouco utilizadas no passado; ao invés disso, contenta-te com a linguagem comum [...]. Com isso, não entendas que o tradutor deva abster-se totalmente de palavras fora do uso comum. Mas isso só se deve fazer em casos de extrema necessidade.”). O ideal é evitar os dois extremos daquele tempo: palavras “muito próximas do latim” e neologismos. Isto é o oposto do decalque, e esta procura da medida já é a ética de uma poética do traduzir (Meschonnic).

**Regra 5, considerada a mais importante:** *“La cinquième règle que doit observer un bon traducteur [...] contient l’observation des nombres oratoires: c’est assurer une liaison et assemblément des dictiones avec telle douceur, que non seulement l’âme s’en contente, mais aussi les oreilles en sont toutes ravies.”* (“A quinta regra que deve observar um bom tradutor [...] inclui a observação dos números oratórios: assegurar um enlace e reunião das dicções com tal suavidade que não somente a alma se satisfaça, como também os ouvidos se encantem totalmente.” Em outros termos, deve-se seguir o ritmo e a prosódia do texto original ao mesmo tempo que a coerência de uma “harmonia da linguagem”. O termo “*nombre oratoire*” é a tradução francesa da expressão “*oratorius numerus*”, ou “ritmo” (QUINTILIANO, IX, 4, 57, ca. 95 d.C.), que segundo Littré é a “harmonia que resulta de um certo arranjo de palavras na prosa e nos versos” (FURLAN, 2008). Mas a concepção de ritmo em Meschonnic vai além disso. Já em *Critique du rythme* (MESCHONNIC, 1982), Meschonnic opõe-se à definição de ritmo proposta por Littré e à associação do ritmo à harmonia. Essas definições, como ele demonstra, são resultado de uma noção de ritmo construída a partir do pensamento platônico. Em Meschonnic, a noção de ritmo é derivada de Heráclito. O ritmo é fluxo, “o sentido do conjunto”, “uma intuição da linguagem como um contínuo” (MESCHONNIC, 2010, p. LIX e LXIII).

*Ética e política do traduzir*<sup>10</sup>

Para Meschonnic, assim como no caso da poética do traduzir, a ética e a política do traduzir se situam no limite da utopia. “Não estou definindo ética como uma responsabilidade social, mas como a procura de um sujeito tentando se constituir através de sua atividade, onde a atividade do sujeito é a atividade graças à qual outro sujeito se constitui.” (MESCHONNIC, 2011, p. 35). Um projeto utópico, “mas esta ética é por isso mesmo uma profecia da linguagem” (MESCHONNIC, 2011, p. 42).

“Um código de conduta não bastará se faltar a poética. [...] Uma ética não do traduzir, nem da tradução, mas do tradutor. Podemos acreditar que é a mesma coisa. Mas não é.” (MESCHONNIC, 2011, p. 39). “Ética é aquilo que cada um faz consigo mesmo e com os outros. É partir para a ação e criar valor. E o valor só pode ser o sujeito, o que de imediato implica duas coisas: criar um sujeito a partir de si mesmo e reconhecer os outros como sujeitos. E o sujeito só pode existir se for o valor da vida” (MESCHONNIC, 2011, p. 45).

Outra definição: “A ética está exatamente onde se dá a relação entre linguagem e vida, entre as teorias e as práticas da linguagem e do pensamento do que uma vida humana pode ser ou deveria ser” (MESCHONNIC, 2011, p. 48). Considerações que eu definiria quase como “existencialistas”.

Aqui um pensamento essencialmente ético e político: “A identidade não é o contrário da alteridade, pois a identidade somente se constitui através da alteridade” (MESCHONNIC, 2011, p. 52). E um aforisma sobre a ética da retradução: “A questão tantas vezes debatida das razões de uma retradução daquilo que chamamos grandes obras [...] poderia ser vista, do ponto de vista de uma ética da linguagem, como uma ética do poema, um deslocamento em direção ao desafio estético, ou poético-religioso, ou ambas as coisas” (MESCHONNIC, 2011, p. 54).

E de novo o primado do contínuo sobre o descontínuo: “Uma ética do traduzir é ouvir o contínuo no poema, ouvir não o que o poema diz, mas o que ele faz, e que transporta em seu movimento o que ele diz” (MESCHONNIC, 2011, p. 54). Linguagem, poema, ética e política formam uma “corrente”, afirma Meschonnic. Com efeito: “Pois se o poema é a atividade do sujeito do poema, é antes de tudo um ato ético, e se for um ato ético, já que concerne todos os sujeitos, torna-se um ato político. Assim, um poema é um ato ético e político. Portanto, uma poética do traduzir é uma ética e uma política do traduzir” (MESCHONNIC, 2011, p. 77).

Como se vê, ética e política do traduzir são para Meschonnic conceitos abrangentes e inter-relacionados, que implicam a presença de um sujeito transformador e de uma aderência ao ritmo e à oralidade, mas também à dimensão social do traduzir. “O poema é um ato político porque o sujeito é radicalmente social, e assim inteiramente político” (MESCHONNIC, 2011, p. 161).

---

<sup>10</sup> Todos os trechos de *Ethics and politics of translating* citados adiante foram traduzidos por mim a partir da tradução em inglês.

E, para terminar, Meschonnic cita palavras de um de seus mestres, Émile Benveniste (1902-1976): “Muito mais do que usada para comunicar, a linguagem é usada *para viver*”<sup>11</sup>. Humanismo histórico radical: “A historicidade radical da vida na linguagem e através da linguagem para cada um de nós” (MESCHONNIC, 2011, p. 162).

## Estudo de caso: Estratégias de (re)tradução do *Fausto II* de Goethe no Brasil

*Situando o problema...*

### *Introdução*

Alguém precisa de uma retradução do *Fausto II* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no Brasil?

Como se sabe, Goethe publicou duas partes da tragédia *Fausto* em 1808 e 1832, ano de sua morte. A primeira parte foi muito bem recebida e teve grande sucesso durante e após a vida do autor, mas a segunda parte causou espanto durante décadas, considerada um texto árduo, hermético, confuso e até incompreensível. Só aos poucos foi sendo reconhecida como um dos textos principais do século XIX e talvez a primeira obra da chamada literatura “moderna”.

Para começar, *Fausto II* NÃO é uma continuação de *Fausto I*, tanto do ponto de vista estrutural quanto poético. *Fausto I* é uma sequência de cenas soltas, pouco concatenadas entre si, não organizadas em atos, no estilo “*Sturm und Drang*” (“Tempestade e Ímpeto”) que Goethe ajudou a criar, composta em versos rimados livremente e de metrificação também bastante eclética. Já *Fausto II* é uma tragédia aparentemente “neoclássica”, como as de Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699), dividida em cinco atos, todos com características distintas, estruturados com divisões claras entre as cenas e redigidos em versos rimados das mais diferentes métricas, sonoridades e estilos, mas sempre em função de uma concepção unificada. É uma “peça de poltrona”, com centenas de personagens e dezenas de cenários, impossível de ser encenada, enquanto *Fausto I* teve muitas encenações desde 1808 e foi adaptado várias vezes para o cinema e outras mídias. O próprio Goethe afirmou que *Fausto I* era uma tragédia “quase totalmente subjetiva”, enquanto *Fausto II* tinha caráter mais objetivo, “mostrando um mundo mais elevado, mais amplo, mais claro e desapaixonado”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Na tradução brasileira de João Wanderlei Geraldi, a citação é a seguinte: “[...] bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver” (*Problemas de linguística geral II*. Campinas / São Paulo: Pontes, 1989, p.222.).

<sup>12</sup> “*Der erste Teil ist fast ganz subjektiv [...]. Im zweiten Teil aber ist fast gar nichts Subjektives; es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftlosere Welt [...].*” Trecho de uma conversa com Johann Peter Eckermann (1792-1854) citado por SCHAFARSHIK, Walter. *Lektüreschlüssel Faust II*. Stuttgart: Reclam, 2009.

### Goethe e o Fausto

Em sua longa trajetória literária, Goethe escreveu quatro versões principais do *Fausto*, além de vários outros esboços e fragmentos:

- a) O chamado *Urfaust* (algo como *Proto-Fausto*, publicado no Brasil sob o título *Fausto Zero*), manuscrito elaborado de 1772 a 1775 e publicado postumamente;
- b) *Faust, ein Fragment*, primeira versão impressa da obra, lançada em 1790 e depois parcialmente incorporada em *Fausto I*;
- c) *Faust. Eine Tragödie*, conhecida como primeira parte da tragédia ou *Fausto I*, completada em 1806 e publicada pela primeira vez em 1808;
- d) *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, conhecida como *Fausto II*, elaborada de 1826 a 1831 e publicada em 1832, poucos meses depois da morte do autor.

Trata-se portanto de uma obra que percorreu seis décadas da vida de Goethe. E o mais curioso é que há diferenças enormes entre o *Fausto I* e o *Fausto II*, quer sejam dramáticas, poéticas, conceptuais ou filosóficas. No limite, *Fausto II* pode ser considerado até mesmo um “Anti-Fausto” ou “Meta-Fausto”, pois faz várias referências à primeira parte, mas sempre no sentido da contradição ou subversão. Daí as várias dificuldades e desafios de tradução que se pretende discutir em comentários teóricos futuros, mais abrangentes e aprofundados do que neste artigo.

### Traduções do Fausto II em português

Até o presente momento, existem quatro traduções integrais de *Fausto II* para o português e uma parcial (as duas últimas cenas da peça “transcritas” por Haroldo de Campos e reproduzidas no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, escrito em 1979 e publicado em 1981). As traduções são as seguintes:

1. *Fausto: Uma tragédia de Goethe*. Tradução de Agostinho d’Ornellas originalmente publicada em Lisboa, 1867<sup>13</sup>. Reedição mais recente da Editora Martin Claret, São Paulo, 2016, com prefácio e notas de Daniela Kahn, doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.
2. *Fausto. Uma tragédia. Segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Trabalho pioneiro no Brasil, elaborado ao longo de quase três décadas (de 1938 a 1967), publicado em 1970 pela Editora Martins e relançado pela Editora Itatiaia em 1981. Reedição mais recente pela Editora 34 de São Paulo (2007), com revisão de texto, apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari, professor de Teoria Literária da USP. O livro editado por Mazzari pode ser encontrado em duas

---

<sup>13</sup> Disponível em:

[https://pt.wikisource.org/wiki/Galeria:Fausto\\_Traduzido\\_por\\_Agostinho\\_Dornellas\\_1867.djvu](https://pt.wikisource.org/wiki/Galeria:Fausto_Traduzido_por_Agostinho_Dornellas_1867.djvu)

versões: uma bilíngue com ilustrações de Max Beckmann e outra monolíngue em formato de bolso<sup>14</sup>.

- 3 *Fausto. Poema dramático. Volume 2.* Tradução e notas de Flávio M. Quintiliano. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- 4 *Fausto.* Tradução, introdução e glossário de João Barrento. Lisboa, Relógio d'Água, 2ª ed. 2013<sup>15</sup>.

Ou seja, dentre as traduções completas publicadas no Brasil, existem somente as de Jenny Klabin Segall e a minha, que por incrível que pareça ainda é a mais recente. Além disso, são versões muito distintas, baseadas em estratégias de tradução quase diametralmente opostas. Mais detalhes a seguir.

### *Minha tradução*

A Editora Círculo do Livro, de São Paulo, mantinha um clube de assinantes e não distribuía seus livros em livrarias para o grande público. Minha tradução do *Fausto II* se esgotou em pouco tempo e, embora tenha recebido vários elogios na época, nunca foi reeditada. Pior: o livro foi lançado sem nenhuma introdução ou prefácio, nem sequer um título na capa, somente com as 261 notas de rodapé acrescentadas por mim no final do volume. O resultado é que minha tradução se tornou “invisível”. Ninguém a conhece e ninguém a leu. A versão de Jenny Klabin Segall é considerada a única completa no Brasil.

Para começar, seguindo o critério (que só conheci posteriormente) de Henri Meschonnic de traduzir o ritmo e a oralidade, e não a palavra ou o signo, optei por uma tradução parcialmente em versos livres (nos trechos da tragédia que são supostamente cantados, têm um destaque lírico mais pronunciado ou caráter mais operístico) e parcialmente em prosa poética (nas partes onde predomina o diálogo, geralmente conflituoso, e também a farsa ou elemento “carnavalesco”<sup>16</sup>, com conotações de crítica social e política). Além disso, tentei atualizar a obra de Goethe, no sentido de conferir-lhe uma nova vida (a “sobrevivência” ou pervivência” de Walter Benjamin), visando dar ao leitor brasileiro a sensação de ler um texto escrito por um Goethe “orgânico”, contemporâneo, vivo e pulsante. Sem omissões nem acréscimos (até onde possível). O resultado me parece mais legível que o de Jenny Klabin Segall, que encontrou muitas soluções felizes, mas teve de fazer concessões de vários tipos para rimar e metrificar os versos.

O caráter multifacetado da obra cria vários problemas de tradução. Aqui, o(a) tradutor(a) tem de ser versátil e usar ferramentas variadas para reproduzir cada cena em seus

---

<sup>14</sup> Ver artigo de Helmut Galle na revista *Estudos Avançados*, v. 21, n. 61, São Paulo: set./dez. 2007. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142007000300020](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000300020).

<sup>15</sup> Um trabalho recente e considerado excelente. Ver <https://relogiodagua.pt/produto/fausto-de-goethe/>.

<sup>16</sup> Para entender o *Fausto II*, é útil a leitura de BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987 [1965]. O primeiro ato de *Fausto II* contém de fato uma longa sequência apresentada como “baile de máscaras”.

diferentes aspectos semânticos e rítmicos. Daí minha opção de apresentar uma tradução parcialmente em versos livres e parcialmente em prosa poética.

Goethe escreveu várias peças teatrais em prosa poética, por exemplo o drama *Götz von Berlichingen da Mão de Ferro*, do período “*Sturm und Drang*” (com uma versão em prosa de 1773 e outra bastante diferente de 1804, também em prosa), o drama *Egmont* de 1788, a *Ifigênia em Táuride* inspirada em Eurípides (primeira versão em prosa de 1779, segunda versão também em prosa de 1781 e versão final em versos de 1786).

### *A estrutura da peça*

Só para dar uma ideia da complexidade e “contemporaneidade”<sup>17</sup> do *Fausto II*, aqui vai um resumo da estrutura da peça:

**PRIMEIRO ATO.** Depois da morte de Margarida no final da primeira parte, Fausto acorda num “cenário ameno” enquanto Mefistófeles se insinua no “palácio imperial” disfarçado de bobo da corte. Segue-se um “baile de máscaras” ou desfile carnavalesco que termina num incêndio. Mefistófeles aconselha o imperador a imprimir dinheiro para remediar a crise financeira. Fausto invoca as “Mães” para ressuscitar Helena de Troia, por quem ele se apaixona. O ato termina com uma explosão no palco.

**SEGUNDO ATO.** Num cenário gótico e medieval como o da primeira parte, Mefisto convence o erudito ou “protocientista” Wagner a criar o Homúnculo, criatura artificial com poderes mágicos. Graças ao Homúnculo, Fausto e Mefisto são transportados à Farsália (na Grécia antiga) e ao “alto Peneu”, onde ocorre a famosa “Noite de Valburga Clássica”, referência à “Noite de Valburga” (espécie de “Noite das Bruxas”) da primeira parte, mas aqui totalmente transfigurada devido à inserção no contexto da mitologia grega. A fantasmagoria inclui dezenas de personagens e termina num canto em uníssono.

**TERCEIRO ATO.** Helena de Troia está aprisionada no palácio de Menelau, em Esparta. Mefisto se disfarça de Fórcida, espécie de figura sinistra, e convence Helena a encontrar-se com Fausto num castelo. Ele agora é rei e comandante de um exército poderoso. O casal se une em relacionamento amoroso e tem um filho chamado Eufórion, mas este comete suicídio pulando do alto de um penhasco (referência ao mito de Ícaro).

**QUARTO ATO.** Termina toda a sequência passada na Grécia antiga. Os cenários se tornam cada vez mais simbólicos e abstratos. Fausto se torna conselheiro de um Imperador cujo poder está sendo contestado por um Anti-Imperador. Ocorre uma batalha entre ambos, vencida pelo primeiro graças aos poderes mágicos de Mefisto. Mas o Imperador é forçado a conceder muitos favores ao Arcebispo, representante do poder da Igreja. São claros os subtextos políticos do ato.

---

<sup>17</sup> Ver SCHULTE, Hans *et al.* (eds.). *Goethe's Faust*. Theatre of Modernity. Cambridge University Press, 2011.

**QUINTO ATO.** Restou um pequeno feudo livre no Império, onde vive um casal de velhos (Filêmon e Báucis). O Fausto absolutista, já em idade avançada, quer retirar o casal dali para construir uma espécie de reduto futurista. Porém, Mefisto trai Fausto e destrói o feudo num incêndio. Como castigo, Fausto fica cego, morre e é sepultado. Na cena final (“Desfiladeiros”), a alma de Fausto ascende ao céu e ali ele reencontra Margarida (que agora é chamada de “Penitente”). A estrofe final (na minha versão) é a mais conhecida da peça: “Tudo o que passa / É apenas igual; / Aqui, o imperfeito / Enfim se perfaz. / Aqui, o indizível / Toma-nos de assalto; / O eterno-feminino / Atrainos para o alto”.

*Fausto II* é uma espécie de “mosaico” que combina elementos da cultura greco-latina, da lenda germânica, da tragédia neoclássica, da alegoria romântica, de um tipo de ficção científica e, na cena final (a ascensão da alma de Fausto depois de sua morte), da tradição cristã. O resultado é que cada sequência ou etapa da peça exige estratégias translativas diferentes, com tantos estratos ou camadas sobrepostas, tantas alusões e subtextos, sem contar vários elementos (como o mito das “Mães” e o Homúnculo) que são invenção de Goethe. Assim, a tradução da obra e a justificativa das soluções translativas para o português pressupõem vários problemas de pesquisa e reflexão. Mas talvez as ideias de Henri Meschonnic possam nos ajudar neste percurso.

*Alguns exemplos comentados de passagens “problemáticas” da obra*

*Diálogo entre Mefistófeles e o Grifo no Alto Peneu (Segundo Ato)*

Na cena intitulada “[Às margens do Alto Peneu]”, Mefistófeles e Fausto se defrontam com vários personagens de uma mitologia grega “reinventada”, como o Grifo, as Formigas, os Arimaspos, a Esfinge e as Sereias. Aqui um trecho do diálogo irônico e provocativo entre Mefistófeles e o Grifo, todo construído com base em aliterações.

*TEXTO ORIGINAL*

*MEPHISTOPHELES [...] Glückzu den schönen Fraun, den klugen Greisen!  
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.  
GREIF wie oben und immer so fort. Natürlich! Die Verwandtschaft ist erprobt,  
Zwar oft gescholten, mehr jedoch gelobt;  
Man greife nun nach Mädchen, Kronen, Gold,  
Dem Greifenden ist meist Fortuna hold (GOETHE, 1977, p. 366-367).*

TRADUÇÃO “LITERAL”<sup>18</sup>

MEFISTÓFELES [...] Saúde às belas mulheres, aos sábios anciãos!  
 GRIFO (*com voz estridente*). Não anciãos! Grifos! — Ninguém gosta de ouvir  
 Ser chamado de ancião. Toda palavra soa  
 Segundo a origem que a condiciona:  
 Cinzento, carrancudo, rabugento, terrível, túmulos, colérico  
 Soam etimologicamente da mesma maneira,  
 Mas causam desagrado.  
 MEFISTÓFELES. E no entanto, sem querer fugir do assunto,  
 O “gri” cai bem no título honorífico do Grifo.  
 GRIFO (*sempre com a mesma voz*). Claro! O parentesco está provado,  
 Muitas vezes é malvisto, no entanto louvado mais ainda;  
 As pessoas agarram moças, coroas, ouro,  
 E àqueles que agarram como Grifos a Fortuna geralmente sorri.

## JENNY KLABIN SEGALL

MEFISTÓFELES [...] Às damas, salve! E aos sábios, velhos Grilos.  
 GRIFO (*rosnando*) Grilos, não! Grifos! — Ninguém quer que o chamem  
 De velho e Grilo! Inda que em todo termo tina  
 O som de base de que se origina:  
 Grileira, grima, grife, gris, sangria,  
 Há concordância de etimologia,  
 Mas soam mal pra nós.  
 MEFISTÓFELES Sons não tarifo,  
 Mas vale o *grif* no honroso título de Grifo.  
 GRIFO (*sempre rosando*) Na certa; a afinidade se comprova,  
 Censuram-na, mas vezes mais se aprova.  
 Que a grifa agarre virgens, ouro e trono,  
 Quem a usa, da Fortuna obtém o abono (GOETHE, 2007, p.233-234).

## MINHA TRADUÇÃO

MEFISTÓFELES [...] Saúde às belas mulheres e aos sábios grisalhos!  
 GRIFO (*com voz estridente*) Não é gris! É Grifo! — Ninguém gosta de ser chamado  
 grisalho. Cada palavra soa segundo sua origem: grisalho, gritante, grotesco, agreste,  
 agressivo, sangrento, todas concordam pela etimologia e desagradam aos ouvidos.  
 MEFISTÓFELES No entanto, sem querer fugir do assunto, o “gri” do título condiz com  
 a dignidade senhorial do Grifo.  
 GRIFO (*sempre com a mesma voz*) Claro! O parentesco está provado, falam mal de  
 mim, mas muito mais me elogiam! A Fortuna sorri a quem agarra moças, coroas e  
 tesouros com garras de Grifo (GOETHE, 1982, p. 307).

O texto original é construído em decassílabos rimados aos pares, com exceção dos dois primeiros versos. Há aliterações, assonâncias e ecos por toda parte, sobretudo de palavras que contêm o dígrafo [gr]. O trocadilho principal ocorre quando Mefisto saúda os Grifos chamando-os de “*Greisen*”, dativo plural de “*der Greis*” (ancião, velho, velhote), epíteto que deixa o Grifo (*der Greif*) extremamente irritado (com voz estridente) porque ele o considera indigno de sua importância. Afinal, ele é o protetor das coroas e tesouros.

<sup>18</sup> Todas as traduções “literais” são minhas.

Meschonnic afirmou: “Temos de inventar equivalências de discurso na língua-alvo: prosódia por prosódia, metáfora por metáfora, trocadilho por trocadilho, ritmo por ritmo” (MESCHONNIC, 2011, p.30). Não é o que acontece na tradução de Jenny K. Segall. Para reproduzir o trocadilho inicial, ela introduz um “Grilo” que não está no original, nem tem sentido neste contexto. Eu preferi associar “ancião” aos adjetivos “gris” e “grisalho”, que combinam melhor com “Grifo”. Decisiva é a sequência aliterativa “*Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig*”, que Jenny converteu para “Grileira, grima, grife, gris, sangria” (a “grileira” serve aqui só para justificar a introdução do Grilo), enquanto eu optei por “grisalho, gritante, grotesco, agreste, agressivo, sangrento”, sequência que me parece mais adequada, pois conserva melhor a série de paroxítonas “*grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig*”, assim como o conteúdo semântico em progressão cada vez mais sinistra.

Há vários outros ecos com a letra [g] enquanto consoante oclusiva velar (como em “gato”): “*Glückzu*”, “*gern*”, “*klingt*”, “*Ursprung*”, “*bedingt*”, “*gleicherweise*”, “*gefällt*”, “*gescholten*”, “*gelobt*”, “*greife*”, “*Gold*”, “*Greifenden*”. Procurei resgatar estes ecos em “gosta”, “segundo”, “desagradam”, “dignidade”, “agarra”, “garras”. Segall encontrou apenas “grifa”, termo erudito que significa “unha pontuda”, “garra”.

Curioso também é o uso das inversões no texto de Segall, que ao longo de toda a sua tradução tenta “germanizar” o português, antepondo o adjetivo ao substantivo, o verbo ao sujeito, o objeto ao verbo, o adjunto adnominal ao substantivo, o adjunto adverbial ao verbo etc. No entanto, português e alemão têm sintaxes muito diferentes. O português é um idioma mais “coordenativo”, enquanto o alemão é mais “subordinativo”. Assim sendo, as inversões não são “marcadores” específicos em alemão. Em português elas podem ser usadas, mas geralmente pressupõem uma “marca” de linguagem mais “elegante”, mais “poética”, mais “elevada” ou mais “arcaica”.

Alguns exemplos das inversões de Jenny que não estão no original enquanto fatos sintáticos fora da norma padrão: “Às damas, salve!” ao invés de “Salve às damas!”, “em todo termo tina” ao invés de “tina em todo termo”, “sons não tarifo” ao invés de “não tarifo sons”, “vale o *grif*” ao invés de “o *grif* vale”, “vezes mais se aprova” ao invés de “aprova-se mais vezes”, “da Fortuna obtém o abono” ao invés de “obtem o apoio da Fortuna”. A “estrangeirização” de Berman e Venuti pode resultar numa tradução mais madura, mas a meu ver não se justifica se produzir um texto artificial e engessado, onde não se sente a pulsação do contínuo e a rítmica do discurso.

Como na maioria das passagens de tom satírico, humorístico ou “carnavalesco”, escolhi aqui uma versão em prosa poética. O ritmo soa assim mais ágil e despojado, e também mais propício ao humor e à sátira, que se baseiam em grande parte no efeito surpresa.

### *Cantilena dos coveiros de Fausto (Quinto Ato)*

TEXTO ORIGINAL

GRABLEGUNG

*LEMUR. Solo. Wer hat das Haus so schlecht gebaut  
Mit Schaufeln und mit Spalten?  
LEMUREN. Chor. Dir, dumpfer Gast im häfnen Gewand,  
Ists viel zu gut geraten.  
LEMUR. Solo. Wer hat den Saal so schlecht versorgt?  
Wo blieben Tisch und Stühle?  
LEMUREN. Chor. Es war auf kurze Zeit geborgt;  
Der Gläubiger sind so viele (GOETHE, 1977, p. 510).*

*TRADUÇÃO "LITERAL"*

SEPULTAMENTO

*LÊMURE (solo) Quem construiu tão mal a casa  
Com pás e com enxadas?  
LÊMURES (coro) A ti, hóspede sombrio em traje de cânhamo,  
Ela é mais do que conveniente.  
LÊMURE (solo) Quem proveu tão mal a sala?  
Onde ficaram mesa e cadeiras?  
LÊMURES (coro) Foram emprestadas por pouco tempo,  
Os credores são tantos!*

*JENNY KLABIN SEGALL*

INUMAÇÃO

*Lêmur (solo) Quem tem tão mal construído a casa  
Com picaretas, pás?  
Lêmures (coro) Mudo hóspede em talar de cânhamo,  
Não a desprezarás.  
Lêmur (solo) Quem fez da sala pouco caso?  
Cadeiras, mesas, onde estão?  
Lêmures (coro) Foi emprestada a curto prazo;  
Há dos credores multidão (GOETHE, 2007, p.608-609).*

*HAROLDO DE CAMPOS*

ENTERRAMENTO

*LÊMURE (solo) Quem fez esta casa, espaço mesquinho,  
A golpes de pá e de escavadeira?  
LÊMURES (coro) Hóspede negro, vestido de linho,  
Estás muito bem nesta casa estreita.  
LÊMURE (solo) Ninguém pôs a mesa na sala fria,  
Nenhuma cadeira na sala magra.  
LÊMURES (coro) Móvel emprestada, venceu a dívida.  
Chegam os credores, quem é que paga? (CAMPOS, 1981, p. 7).*

*MINHA TRADUÇÃO*

SEPULTAMENTO

*LÊMURE (solo) Quem construiu tão mal a casa  
Com picaretas e enxadas?  
LÊMURES (coro) É mais do que merecia  
O inquilino de mortalha!  
LÊMURE (solo) Quem proveu tão mal a sala?*

Onde a mesa? Onde a cadeira?  
 LÊMURES (*coro*) Os credores as levaram,  
 Não havia mais dinheiro! (GOETHE, 1982, p. 443)

Segundo o Dicionário Houaiss, na cultura da Roma antiga “lêmures” eram “espectros de pessoas mortas que vinham atormentar os vivos”, e por extensão de sentido o termo passou a designar “assombrações, espectros e fantasmas” em geral. Estas figuras sinistras entoam uma espécie de “cantilena” ao sepultar Fausto, que morreu na cena anterior. Goethe alterna versos de 8 e 6 sílabas (contando apenas até a última tônica), com duas exceções (que não interferem no ritmo do texto): o terceiro verso tem 9 sílabas e o oitavo verso tem 7. Seria preciso ler “*Gewand*” como “*G’wand*” e “*Gläubiger*” como “*Gläub’ger*” para manter a regularidade. O tom da cantilena é de escárnio e desprezo pelo corpo de Fausto, e é isto o que deve definir o “ritmo” da tradução.

O texto de Jenny adere bem ao original, ao menos em termos de sonoridade, com versos de 8/6/8/6/8/8/8/8 sílabas. Na última sílaba tônica de cada verso predomina a vogal [a]: “casa”, “pás”, “desprezarás”, “caso”, “prazo”, assim como nos 4 primeiros versos do original: “*gebaut*”, “*Spalten*”, “*Gewand*”. “*geraten*”. Já o tom depreciativo da cantilena não é tão bem reproduzido, em grande parte porque Jenny insiste nas inversões sintáticas: “tem tão mal construído a casa” por “tem construído a casa tão mal”, “mudo hóspede” por “hóspede mudo”, “cadeiras, mesa, onde estão?” por “onde estão cadeiras, mesa?” (observação: no original “mesa” vem antes de “cadeiras”), “Há dos credores multidão” por “Há multidão dos credores”. É como se Jenny adotasse um “embelezamento” ou “ornamentação” do texto, coisa que faz sistematicamente ao longo de toda a sua tradução, como se pretende demonstrar numa abordagem mais completa em texto futuro. Eu chamaria o resultado de “neoparnasiano”, enquanto Goethe adota poucos ornamentos e, nas passagens de tom satírico, seu texto seja ácido, cortante, contundente, sarcástico e até “debochado”.

Haroldo de Campos optou por decassílabos, em parte inspirados no estilo inconfundível de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Apesar dos acréscimos (“espaço mesquinho”, “escavadeira” – máquina que ainda não existia em 1832 –, “estreita”, “pôs a mesa na sala fria”, “sala magra”, “quem é que paga?”), Haroldo reproduz com maestria o ritmo e a oralidade do original, transpondo bem o tom de desprezo e zombaria dos Lêmures. Os versos que terminam em palavras com sílaba tônica em [i], como “mesquinho”, “linho”, “fria” e “dívida”, sem contar a “móvel” no início do verso 7, conferem uma estrutura coesa à cantilena. Como se sabe, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos se tornaram tradutores célebres aplicando métodos que em parte derivam do mote “*make it new*” do poeta, ensaísta e tradutor norte-americano Ezra Pound (1885-1972)<sup>19</sup>. Desde seu primeiro ensaio sobre tradução, publicado em 1957, Haroldo pregava uma “recriação” ou “transcrição” do texto original (ele utilizou também vários outros neologismos para designar suas “transcrições”), visando superar ou contornar a suposta “intraduzibilidade” dos textos poéticos, na visão de teóricos como os alemães Albrecht Fabri (1911-1988) e Max Bense (1910-1990). O próprio

<sup>19</sup> A este respeito, ver o artigo O ‘*make it new*’ segundo Haroldo de Campos. Vanete Santana-Dezmann e John Milton. Rio de Janeiro: *Tradução em Revista*, n. 20. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

Meschonnic afirmou várias vezes que a “intraduzibilidade” não existe: “Não há problema com a tradução. Não existe o intraduzível. Só existe um problema com a teoria da linguagem que está em jogo no ato de traduzir” (MESCHONNIC, 2011, p. 58) e “Desse jogo de oposição ideológica entre texto e tradução resulta uma noção metafísica, não historicizada: a noção do intraduzível” (MESCHONNIC, 1980, p. 82).

A estratégia de tradução de Haroldo é legítima como qualquer outra. Seu virtuosismo incontestado e a grande variedade de poemas que traduziu de vários idiomas, lançando no Brasil, numa atitude desbravadora, autores (sobretudo poetas) antes desconhecidos ou pouquíssimo conhecidos, enriqueceu nosso espectro literário e influenciou gerações de tradutores que vieram depois. De certo ponto de vista, o único problema desta estratégia de “transcrição”<sup>20</sup>, na qual o tradutor se torna enfaticamente co-autor do texto, é que muitas vezes temos a impressão de ler um texto de Haroldo, e não do autor original. Haroldo troca a “invisibilidade” do tradutor por uma “visibilidade” quase radical, tal como Ezra Pound. Na opinião de Meschonnic, em tradução deve-se preservar a “historicidade” do original, e neste sentido a visibilidade excessiva do tradutor pode ser um empecilho (embora o tradutor também esteja inserido nesta “historicidade”).

Minha tradução é mais “literal” do que as outras, mas com uma alteração nos dois últimos versos para manter a sonoridade da cantilena: “Os credores as levaram, / Não havia mais dinheiro!” por “Foram emprestadas por pouco tempo, / Os credores são tantos!”. Assim como Jenny, optei por sílabas tônicas em [a] no final da maioria dos versos: “casa”, “enxadas”, “mortalha”, “sala”, “levaram”, com um eco em “mais”. Quanto à métrica, escolhi redondilhas maiores, muito comuns na poesia popular brasileira, que tendem a deixar o texto mais fluido e “oral”. O registro de escárnio também foi razoavelmente preservado. A cantilena soa mais “simples” do que nas outras traduções. Questão de estratégia: muitas vezes a melhor solução translativa é a mais simples, a mais despojada, mas sem nunca perder de vista a aderência ao “ritmo” do original.

Curioso notar também que cada tradutor escolheu um título diferente para esta penúltima cena da peça: “Inumação” (Jenny), “Enterramento” (Haroldo), “Sepultamento” (eu). São todos sinônimos. Haroldo poderia ter optado por “Enterro”, embora “Enterramento” sugira um processo mais prolongado, já que logo depois do enterro segue-se uma longa disputa pela alma de Fausto, travada entre Mefistófeles e seus “ajudantes” (os Diabos menores, chamados de “cúmplices”), e de outro lado as Hostes Celestiais e o Coro dos Anjos, que no final vencem o confronto. Como sempre, a “Inumação” de Jenny é a solução mais erudita e “ornamental”, embora “*Grablegung*” seja um termo comum (isto é, não “marcado”) em alemão. No limite, as opções “neoparnasianas” de Jenny podem até ser consideradas um tipo de “apagamento”, termo central (juntamente com outros como “subtradução”) na poética do traduzir de Meschonnic.

---

<sup>20</sup> Em Haroldo de Campos, o conceito de “transcrição” ganhou vários sentidos ao longo do tempo, desde seu ensaio pioneiro “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado em 1962 e publicado pela primeira vez na revista *Tempo Brasileiro*, n. 4-6, Rio de Janeiro, junho-setembro de 1963.

Por fim, cabe mencionar que o jazigo de Fausto é descrito pelos Lêmures como uma “casa”, inclusive com mobília (mesa e cadeiras) e “inquilino”. Interpreto este detalhe como uma indicação de Goethe de que se trata de um abrigo passageiro, já que na última cena a alma de Fausto ascende ao céu cristão, inclusive com a presença da Virgem Maria, chamada de “Mater Gloriosa”, e da Margarida da primeira parte da tragédia, agora chamada de “Uma Penitente”.

*Estrofe final da tragédia (Quinto Ato)*

TEXTO ORIGINAL

CHORUS MYSTICUS

*Alles Vergängliche  
Ist nur ein Gleichnis;  
Das Unzulängliche,  
Hier wird's Ereignis;  
Das Unbeschreibliche,  
Hier ist's getan;  
Das Ewigweibliche  
Zieht uns hinan.* (GOETHE, 1977, p. 526).

FINIS

TRADUÇÃO “LITERAL”

Tudo o que é transitório  
É só uma alegoria<sup>21</sup>;  
O insuficiente  
Aqui se torna acontecimento;  
O indescritível (indizível, inefável)  
Aqui se cumpre (se faz);  
O Eterno-Feminino  
Atrai-nos (Puxa-nos) para cima (para o alto).

FINIS

JENNY KLABIN SEGALL

CHORUS MYSTICUS

Tudo o que é efêmero é somente  
Preexistência;  
O Humano-Térreo-Insuficiente  
Aqui é essência;  
O Transcendente-Indefinível  
É fato aqui;  
O Feminil-Imperecível  
Nos ala a si (GOETHE, 2007, p. 650-652).

FINIS

<sup>21</sup> O adjetivo “gleich” significa “igual” em alemão, mas “Gleichnis” não é “igualdade” (que seria “Gleichheit”), e sim algo que pode ser traduzido como “alegoria”, “parábola”, “metáfora”, “símbolo”, “símile” ou “comparação”.

HAROLDO DE CAMPOS

CHORUS MYSTICUS

O perecível  
 É apenas símile.  
 O imperfectível  
 Perfaz-se enfim.  
 O não-dizível  
 Culmina aqui.  
 O Eterno-Feminino  
 Acena, céu-acima (CAMPOS, 1981, p. 65).

FINIS

MINHA TRADUÇÃO

CHORUS MYSTICUS

Tudo o que passa  
 É apenas igual;  
 Aqui, o imperfeito  
 Enfim se perfaz.  
 Aqui, o indizível  
 Toma-nos de assalto;  
 O eterno-feminino  
 Atrai-nos para o alto (GOETHE, 1982, p. 457).

FINIS

A estrofe final da tragédia (não seria antes uma “tragicomédia”?) é a mais conhecida da peça por causa do célebre (e muito discutido) conceito de “Eterno-Feminino”. A estrofe se destaca por sua concisão e “oralidade”, reproduzidas em versos muito curtos, de quatro sílabas, como em outras passagens do *Fausto II*. (Aliás, é incrível a variedade de métricas e gêneros poéticos nos dois *Faustos*, como aponta o teórico da tradução Edwin Gentzler num ensaio notável<sup>22</sup>.) É um texto concebido para ser cantado (pois é entoado por um “Chorus Mysticus”), de novo como em outras passagens da peça, que em certos momentos até se parece com uma espécie de “ópera”. A poesia lírica de Goethe também se caracteriza pela extrema musicalidade. E seu domínio das rimas em alemão é insuperável.

A tradução de Jenny é novamente a que mais se afasta do original. Ela optou por um esquema métrico de 8/4/8/4/8/4/8/4 sílabas. Até aí, trata-se de uma solução bastante adequada. Os problemas começam com a “invenção” totalmente arbitrária para conceitos-chave da estrofe. “*Gleichnis*” se torna “preexistência”, “*Das Unzulängliche*” vira “O Humano-Térreo-Insuficiente”, “*Hier wird’s Ereignis*” se transforma em “Aqui é essência”, “*Das Unbeschreibliche*” se converte em “O Transcendente-Indefinível”, e os dois últimos versos “*Das Ewigweibliche / Zieht uns hinan*” surgem como “O Feminil-Imperecível / Nos ala a si”.

<sup>22</sup> GENTZLER, Edwin. “*Postcolonial Faust*” in *Translation and rewriting in the age of post-translation studies*. Londres / Nova York: Routledge, 2017.

O que Jenny pratica é quase uma falsificação do texto original, inclusive levando os leitores a acreditar que Goethe realmente teria inventado conceitos elaborados e pomposos como “Humano-Térreo-Insuficiente”, “Transcendente-Indefinível” e “Feminil-Imperécível”, sendo que “Eterno-Feminino” não só é a tradução literal de “*Ewigweibliche*” (neologismo ou palavra composta – recurso comum na língua alemã – criado por Goethe), como também é um conceito já consagrado na crítica literária, nas ciências humanas em geral e até na linguagem corriqueira. Trata-se de um arquétipo psicológico ou princípio filosófico que idealiza um conceito imutável de “mulher” (afinal, Goethe também foi um escritor romântico, apesar de suas fases “neoclássicas”). “Feminil-Imperécível” pode até ter um significado parecido, mas é uma fórmula tão rebuscada que de novo configura um “apagamento”.

A versão de Haroldo é muito mais inteligente e atrativa, num esquema métrico de versos curtos de 4/4/4/4/4/4/6/6 sílabas. A vogal [i] da última sílaba tônica de todos os versos confere à estrofe uma coesão e densidade semelhantes à do original: “perécível”, “símile”, “imperfectível”, “enfim”, “não-dizível”, “aqui”, “Eterno-Feminino”, “céu-acima”. “Símile” (substantivo que, segundo o Dicionário Houaiss, significa “qualidade de semelhante” ou “comparação de coisas que tenham similitude entre si”) é uma boa solução para “*Gleichnis*”. O texto de Haroldo é bastante “fiel” em sua oralidade, mas como sempre ele não resiste em inserir acréscimos de sua autoria, de novo como co-autor enfático do texto, usando “Culmina aqui” para o simples “*Hier wird’s getan*” (“Aqui se faz”) e “Acena, céu-acima” para o corriqueiro “*Zieht uns hinan*”<sup>23</sup>.

Realmente, pouco antes do final a “Mater Gloriosa” (Virgem Maria) diz à “Penitente” (outrora, Margarida): “Vamos, sobe às altas esferas! / Ele te seguirá, sentindo-te perto”. Ou seja, é como se Margarida estivesse “acenando” para Fausto a fim de atraí-lo para esferas mais altas do “céu”. No entanto, no original do último verso (“*Zieht uns hinan*”) não existem nenhum “aceno” e nenhum “céu”. Inclusive, os hífen em “não-dizível” e “céu-acima” compõem outros conceitos duplos (como o de “Eterno-Feminino”) que Goethe não utilizou.

A métrica da minha tradução ficou mais irregular que a de Haroldo, com versos de 4/5/5/5/5/5/6/5 sílabas. Em compensação, no esquema das últimas sílabas tônicas predomina a vogal [a], mais próxima do original, ao invés do [i] de Haroldo: “passa”, “igual”, “perfaz”, “assalto”, alto”. No original predominam as vogais abertas, sugestivas de um canto coral: duas em [ä] (que em alemão se pronuncia como o [é] em português), quatro em [ei] (pronunciado como [ai] em português) e duas em [an] (cujo [a] não é nasalizado em alemão, ao contrário do português).

Em nome da sonoridade, cometi um “apagamento” grave no segundo verso: “É apenas igual”, onde “igual” é uma simplificação que altera o sentido de “*Gleichnis*” (“alegoria”). No entanto, consegui manter ao menos o radical “*gleich*” do conceito original. Assim como Haroldo encontrou rimas em sua versão (“perécível”, “imperfectível” e “não-dizível”), eu me

<sup>23</sup> Na gramática alemã existem “verbos separáveis” que, quando conjugados na oração principal, se separam em dois sintagmas: o núcleo vem logo depois do sujeito e a partícula inicial do verbo (geralmente uma preposição) vai para o final da oração. Neste último verso da peça, Goethe utiliza o verbo “*hinanziehen*”, isto é, “atrair” (“puxar”) “para cima” (“para o alto”).

saí com uma rima no final: “assalto” e “alto”. Mais uma vez, preferi soluções simples, despojadas, talvez até “empobrecendo” um pouco o texto de Goethe. Mas, em muitos outros momentos, não hesitei em usar termos “difíceis” ou “eruditos” e construções sintáticas “elaboradas” ou “complexas”. Afinal de contas, é tudo uma questão de estratégia translativa. A tradução (e sobretudo a tradução literária) é sempre um jogo de “ganhos” e “perdas”, onde se possível deve-se tentar compensar as últimas com um repertório maior dos primeiros.

## Referências

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987 [1965].
- BAUDELAIRE, C. *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Publicado postumamente em 1869.
- BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALÉ-UFMG, 2008 [1923].
- BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral II*. Campinas / São Paulo: Pontes, 1989.
- BERMAN, A. La retraduction comme espace de la traduction. Paris: *Palimpsestes*, 1990.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. Rio de Janeiro: revista *Tempo Brasileiro*, n. 4-6, junho-setembro de 1963.
- CAMPOS, H. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981 (reed. 2005).
- FURLAN, M. Étienne Dolet e o modo de traduzir bem de uma língua a outra. *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 21. Florianópolis: PGET/UFSC, 2008.
- GALLE, H. O homem sem memórias: nova edição comentada do *Fausto II*. *Estudos Avançados*, v. 21, n. 61. São Paulo: set./dez. 2007.
- GENTZLER, E. Postcolonial Faust. *Translation and rewriting in the age of post-translation studies*. Londres / Nova York: Routledge, 2017.
- GOETHE, J. W. *Fausto. Poema dramático. Volume 2*. Tradução de Flávio M. Quintiliano, acompanhada de 261 notas de rodapé. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução, introdução e glossário de João Barrento. Lisboa, Relógio d'Água, 2ª ed. 2013.
- GOETHE, J. W. *Fausto. Uma tragédia. Segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Trabalho pioneiro no Brasil, publicado em 1970 pela Ed. Martins de São Paulo e relançado pela Ed. Itatiaia de Belo Horizonte em 1981. Reedição mais recente pela Editora 34 de São Paulo: 2007, com apresentação, comentário e notas de Marcus Vinicius Mazzari.
- GOETHE, J. W. *Fausto: Uma tragédia de Goethe*. Tradução de Agostinho d'Ornellas originalmente publicada em Lisboa, 1867. Reedição mais recente: São Paulo: Editora Martin Claret, 2016, com prefácio e notas de Daniela Kahn, doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.

GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Edição das obras completas em 18 volumes conhecida como “*Artemis-Gedenkausgabe*” e coordenada por Ernst Beutler. Publicação original de 1949 (Zurique, Artemis-Verlags-AG), 2ª edição de 1961-66, consultada na edição de bolso de 1977 da Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv). As várias versões do *Fausto* estão no Vol. 5, incluindo apêndices com esboços, fragmentos, comentários de Goethe em sua correspondência e aparato crítico dos editores.

HOUAISS, A. Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa. São Paulo: Objetiva, 1ª ed. de 2001 e 3ª ed. de 2009. Inclui versão digital em CD-ROM.

MESCHONNIC, H. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, J-R. *A tradução e os seus problemas*. Trad. Luísa Azuaga. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 79-87.

MESCHONNIC, H. *La rime et la vie*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1990 e Paris: Gallimard, 2006.

MESCHONNIC, H. Traduire au XXIè siècle, in *Quaderns. Revista de traducció*, n. 15, Universitat Autònoma de Barcelona: 2008.

MESCHONNIC, H. *Traduire: écrire ou désécrire*, in *Atelier de traduction: Pour une poétique du texte traduit*, 2007, artigo apresentado em edição bilíngue sob o título Traduzir: escrever ou descrever, com tradução de Claudia Borges de Faveri e Marie-Hélène Catherine Torres. *Scientia Translationis*, n. 7. Florianópolis: PGET/UFSC, 2010.

MESCHONNIC, H. *Crise du signe. Politique du rythme et théorie du langage*. Consultado na edição bilíngue espanhol/francês com tradução de Guillermo Piña-Contreras. Santo Domingo: Comisión Permanente de la Feria del Libro, 2000.

MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1982.

MESCHONNIC, H. *Ethics and politics of translating*. Tradução e edição de Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. Original francês: *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2007.

MESCHONNIC, H. *Modernidade, modernidade*. Trad. Lucius Provase. São Paulo: EDUSP, 2017.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva (Col. Estudos), 2010. Versão condensada (com o consentimento do autor) do original francês *Poétique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1999.

SANTANA-DEZMANN, V. e MILTON, J. O ‘*make it new*’ segundo Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: *Tradução em Revista*, n. 20, PUC-Rio, 2016.

SCHAFARSCHIK, W. *Lektüreschlüssel Faust II*. Stuttgart: Reclam, 2009.

SCHULTE, H. et al. (orgs.). *Goethe’s Faust. Theatre of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

VENUTI, L. *The translator’s invisibility. A history of translation*. Londres / Nova York: Routledge, 2ª ed. 2008.

Recebido em: 10/01/2022.

Aceito em: 25/05/2022.