

BEATRICE TÁVORA

1

**OS PRÓLOGOS DAS OBRAS SATÍRICAS DE FRANCISCO DE
QUEVEDO Y VILLEGAS: UMA PROPOSTA
DE (RE)TRADUÇÃO COMENTADA
AO PORTUGUÊS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Andréa Cesco

Área de Concentração: Processos de Retextualização.

Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e História da Tradução.

Florianópolis

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Távora, Beatrice

Os prólogos das obras satíricas de Francisco de Quevedo y Villegas : uma proposta de (re)tradução comentada ao português / Beatrice Távora ; orientadora, Andréa Cesco - Florianópolis, SC, 2017.
164 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução. 3. Prólogos. 4. Sátira. 5. Quevedo. I. Cesco, Andréa. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

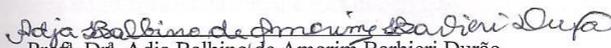
Beatrice Távora

3

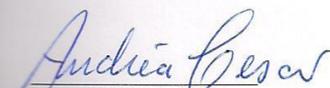
OS PRÓLOGOS DAS OBRAS SATÍRICAS DE FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS: UMA PROPOSTA DE (RE)TRADUÇÃO COMENTADA AO PORTUGUÊS.

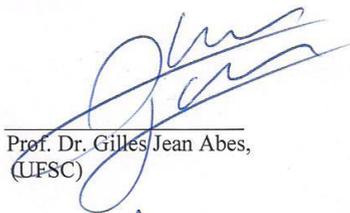
Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de "Mestra em Estudos da Tradução" e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

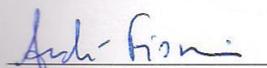
Florianópolis, 20 de fevereiro de 2017.

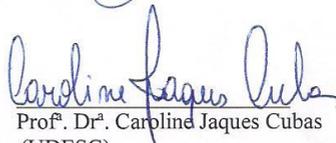

Prof.^a. Dr.^a. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:


Prof.^a. Dr.^a. Andréa Cesco
Orientadora e Presidente
(UFSC)


Prof. Dr. Gilles Jean Abes,
(UFSC)


Prof., Dr. André Fiorussi
(UFSC),


Prof.^a. Dr.^a. Caroline Jaques Cubas
(UDESC).

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Andréa Cesco, por ter me apresentado Quevedo e me incentivar com sua paciência e suas valiosas sugestões.

À Profa. Dra. Martha Lucía Pulido Correa, à Profa. Dra. Karine Simoni e ao Prof. Dr. Gilles Jean Abes pelos comentários e observações na banca de qualificação desta dissertação.

Ao Prof. Dr. José Ernesto de Vargas pelas traduções do latim.

Aos colegas do “Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro”, da UFSC, pelas incansáveis e esclarecedoras conversas.

À minha família, pelo incentivo e apoio.

À CAPES pela bolsa concedida durante esta dissertação.

RESUMO

Este trabalho apresenta a (re)tradução comentada ao português brasileiro dos prólogos da obra satírica do escritor espanhol do Século de Ouro, Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). São retraduzidos os prólogos dos textos satíricos dos *Sueños*, “Alguacil endemoniado” (1608), “Infierno” (1608), “El mundo por dentro” (1612), “El sueño de la muerte” (1621) que circularam manuscritos e o prólogo da primeira versão impressa *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (1627). São traduzidos os prólogos das obras satíricas *Discurso de todos los diablos* (1628) e *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (1631). Foram utilizadas como texto de partida para as traduções as edições de James O. Crosby (1993), para os prólogos dos *Sueños*; de Felipe C.R. Maldonado (1982), para o prólogo da primeira edição impressa e de Júlio Cejador (1972) para a edição de 1631 alterada por censura inquisitorial. A edição de Miguel Marañón Ripoll (2005) foi utilizada para *Discurso de todos los diablos*. O trabalho é realizado com base na perspectiva ética de tradução de Berman e na abordagem de paratexto proposta por Genette. A pesquisa demonstrou a importância dos prólogos enquanto elemento de aproximação ao público receptor da obra e sua tradução disponibiliza o acesso a informações relevantes sobre o contexto da escrita no período áureo espanhol.

Palavras-chave: Tradução; prólogos; sátira; Quevedo.

RESUMEN

El trabajo presenta la (re)traducción anotada al portugués brasileño de los prólogos de la obra satírica del escritor español del Siglo de Oro, Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Son retraducidos los prólogos de los textos satíricos, “Alguacil endemoniado” (1608), “Infierno” (1608), “El mundo por dentro” (1612), “El sueño de la muerte” (1621) que circularon manuscritos y el prólogo de la primera versión impresa de *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (1627). Son traducidos los prólogos de las obras satíricas *Discurso de todos los diablos* (1628) y *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (1631). Fueron utilizadas como texto fuente para las traducciones las ediciones de James O. Crosby (1993) para los prólogos de los *Sueños*; de Felipe C.R. Maldonado (1982) para el prólogo de la primera edición impresa y de Júlio Cejador (1972) para la edición de 1631 modificada por la censura inquisitorial. La edición de Miguel Marañón Ripoll (2005) fue utilizada para el *Discurso de todos los diablos*. El trabajo se lleva con base en la perspectiva ética de traducción de Berman y en el enfoque de paratexto propuesto por Genette. La investigación ha demostrado la importancia de los prólogos como elemento de aproximación al público receptor de la obra y su traducción ofrece acceso a informaciones relevantes acerca del contexto de escritura en la edad de oro española.

Palabras clave: Traducción; prólogos; sátira; Quevedo.

ABSTRACT

This work presents the commented (re)translation into Brazilian Portuguese of the prologues of the satirical work of the Spanish Golden Age writer Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Are retranslated the prologues of satirical texts “Alguacil endemoniado” (1608), “Infierno” (1608), “El mundo por dentro” (1612), “El sueño de la muerte” (1621) that circulated manuscripts and the prologue of the first printed version *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (1627). Are translated the prologues of satirical works *Discurso de todos los diablos* (1628) and *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (1631). Were used as source texts for translations the editions of James O. Crosby (1993) for the prologues of the *Dreams*; of Felipe C.R. Maldonado (1982) for the prologue of the first printed edition and of Júlio Cejador (1972) for the edition of 1631 altered by inquisitorial censorship. The edition of Miguel Marañón Ripoll (2005) was used for *Discurso de todos los diablos*. The work is carried out based on the Berman’s ethical translation perspective and on the paratext approach proposed by Genette. The research has shown the importance of prologues while element to the receiving audience and its translation provides access to relevant information about the writing context in the Spanish Golden Age.

Keywords: Translation; prologues; satire; Quevedo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Retrato de Francisco de Quevedo y Villegas.....	26
Figura 02 – Assinatura de Dom Francisco de Quevedo y Villegas.....	37
Figura 03 – Paratexto de Sueños y Discursos (1627)	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1: QUEVEDO E SEU TEMPO	21
1.1 O escritor: Francisco de Quevedo y Villegas.....	21
1.2 Quevedo tradutor e Quevedo traduzido.....	26
1.3 O Século de Ouro espanhol.....	37
1.3.1 Os aspectos histórico-políticos.....	37
1.3.2 O barroco	42
1.3.3 A sátira.....	47
1.3.4 A censura inquisitorial	51
1.3.5 O mecenato	57
CAPÍTULO 2: ELEMENTOS PARA A TRADUÇÃO DOS PRÓLOGOS DAS SÁTIRAS DE QUEVEDO.....	65
2.1 Os prólogos como paratextos.....	65
2.2 Os prólogos dos <i>Sueños</i> e do <i>Discurso</i>	72
2.2.1 Prólogo ao “Alguazil endemoninhado”	77
2.2.2 Prólogo ao “Inferno”.....	78
2.2.3 Prólogo ao “Mundo por dentro”.....	80
2.2.4 Prólogo ao “Sonho da morte”.....	82
2.2.5 Prólogo a <i>Sonhos e discursos de verdades descobridoras de abusos, vícios e enganos em todos os ofícios e estados do mundo</i>	83
2.2.6 Prólogo ao <i>Discurso de todos os diabos</i>	84
2.2.7 Prólogo a <i>Jogos de infância e travessuras de engenho</i>	86
2.3 A tradução dos prólogos dos <i>Sueños</i> e do <i>Discurso</i>	88
CAPÍTULO 3: COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO E O SUBSTRATO TEÓRICO-CONCEITUAL	107
3.1 O albergue do estrangeiro	107
3.2 O percurso da tradução.....	112
3.3 Comentários à tradução.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS	149

INTRODUÇÃO

O objetivo geral desta dissertação é realizar a (re)tradução comentada dos prólogos das obras satíricas de Francisco de Quevedo y Villegas. Como forma de contribuir com os Estudos da Tradução, este trabalho se propõe, de forma secundária, a refletir sobre a experiência de tradução, descrevendo e analisando os problemas tradutórios a partir de elementos textuais importantes, mas, sobretudo, almejando reconhecer o estrangeiro e torná-lo presente na realidade brasileira do século XXI. Esta (re)tradução é também resultado de um trabalho de pesquisa realizado ao longo da graduação em letras espanhol, quando tivemos a oportunidade de participar, como bolsista voluntária, das atividades desenvolvidas pelo "Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro"¹ da Universidade Federal de Santa Catarina, coordenado pela professora Andréa Cesco.

Naquele período, com a proposta de organização de um glossário que abarcasse palavras incomuns, expressões e provérbios encontrados na obra *Discurso de todos los diablos* (1628) visando uma futura tradução, nos aproximamos da escrita quevediana. O prólogo foi a porta de entrada ao texto e, de fato, como afirma Genette (2009), desempenhou sua função estratégica de ação sobre o leitor já que, ao preparar a leitura do texto principal, demonstrou seu próprio protagonismo e nos motivou a aprofundar as pesquisas em torno a este gênero e ao uso que Quevedo fazia dele. Através deste elemento paratextual não somente o convite à leitura foi aceito, mas sobretudo a busca pela compreensão de vários aspectos relacionados ao estilo, ao contexto no qual estava inserido e à tradição prologal vigente no Século de Ouro espanhol.

A extensão do *corpus* de estudo ao conjunto da obra satírica quevediana surgiu como decorrência da leitura do próprio *Discurso*, uma vez que este faz alusão aos demais textos. Os prólogos são elaborados de forma sequencial, referenciando-se uns aos outros e apresentando comentários sobre a recepção, já que circularam de forma manuscrita ou impressa, em diferentes edições.

O conjunto da prosa satírico-moral escrita por Quevedo é formado, segundo a crítica,² pelas obras *Los Sueños* (1605-1621),

¹ Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro. Disponível em: <<http://nucleoquevedo.paginas.ufsc.br/>>. Acesso em 26.10.2016.

² Crosby (1993), Arellano (2007), Muller (1978), Buendía (1981).

Discurso de todos los diablos (1628), *La hora de todos y la fortuna con seso* (1650) e *El Buscón* (1626). *Los Sueños* é considerada a principal representante da sátira e está composta pelas narrativas: “Sueño del Juicio” (1605), “Alguacil endemoniado” (1608), “Infierno” (1608), “El mundo por de dentro” (1612), “El sueño de la muerte” (1621). O *Discurso* e *La hora de todos* são considerados continuações da série dos *Sueños*. O recorte dado a este trabalho inclui apenas os textos prologais dos *Sueños* e do *Discurso de todos los diablos*, uma vez que *La hora de todos* tem seu início *ex abrupto*, não apresentando prólogo e que *El Buscón* pertence ao gênero novela picaresca.

O estudo se debruça sobre os prólogos tendo em vista a relevância destes elementos paratextuais ao longo dos séculos XVI e XVII e da forma inovadora que passam a ter através do estilo de Quevedo. Essa importância, apontada dentre outros por Crosby (1993), Cayuella (2000) e Bouza (1997), é consequência da profissionalização da literatura, das modificações trazidas pelo advento da imprensa e do peso assumido pelo livro enquanto objeto comercial no período. Além disso, em razão de seu caráter dialógico, que permite o contato com o futuro leitor ou ouvinte da obra, os prólogos revelam as estratégias de controle da escrita, as fórmulas para o financiamento das impressões e a política editorial em voga. Por serem considerados textos literários importantes, de um autor reconhecido pelos estudiosos como um dos maiores expoentes da literatura áurea espanhola, os prólogos encontram justificativa para sua tradução.

Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) é um dos principais representantes do conceptismo, estilo que na estética barroca se volta ao intelecto, fundamentando-se na construção de imagens através de associações mentais e da relação entre conceitos, utilizando para isto artifícios retóricos como a metáfora, a antítese e o paralelismo.

Embora tenha construído uma trajetória literária que inclui vários gêneros da sua época, como a novela picaresca, obras políticas, filosóficas, ascéticas e crítica literária, Quevedo se notabiliza pela sátira. Por meio dela, a estrutura social, política e religiosa da monarquia espanhola se veem ameaçada. Seus prólogos são um espaço de reflexão e denúncia, construídos através da paródia, da ironia e de alusões aos personagens e instituições daquela sociedade e elaborados através de uma riqueza de recursos expressivos em um contexto no qual o processo de dignificação do vernáculo havia alcançado seu auge e passava a ser adotado em matéria literária em oposição ao latim.

O texto dos *Sueños* possui uma única tradução brasileira integral, realizada por Liliana Raquel Chwat e publicada pela Editora Escala em 2005, em edição brochura, sem paratextos. De forma isolada, o texto “Alguazil endemoninhado” foi traduzido por Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda e publicado na antologia *Os cem melhores contos de humor da literatura universal* pela Ediouro em 2001 sem, no entanto, apresentar a tradução do prólogo. O *Discurso de todos los diablos* é inédito no Brasil.

Para atingir o objetivo proposto, e como forma de aproximação à tradição e à estrutura prologal, adotamos como base teórica os postulados de Gerárd Genette (2009) no que se refere ao paratexto. O referencial teórico para a tradução está embasado na perspectiva de Antoine Berman (2013) que propõe o reconhecimento e o recebimento do outro preservando sua diversidade através de uma dimensão ética.

Foram utilizadas como texto de partida para as traduções as edições de James O. Crosby (Madrid: Castalia, 1993), para os prólogos de cada um dos *Sueños* que circularam manuscritos; de Felipe C. R. Maldonado (Madrid: Castalia, 1982), para o prólogo da primeira edição impressa denominada *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vícios y engaños en todos los ofícios y estados del mundo*; esta primeira edição foi proibida e alterada por censura inquisitorial, reeditada posteriormente com o título *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* e seu prólogo foi incluído neste trabalho através da edição de Júlio Cejador (Madrid: Clasicos Castellanos, 1972). A edição de Miguel Marañón Ripoll (Madrid: Fundación Universitária Española, 2005) foi utilizada para o texto de partida *Discurso de todos los diablos*. Todas estas edições são de reconhecida importância em razão da autoridade de seus autores, investigadores e renomados estudiosos da obra quevediana. Além destas, foram consultadas também as edições de Felicidad Buendía (Madrid: Aguilar, 1981) e Alfonso Rey (Madrid: Castalia, 2003), como forma de obter subsídios à solução de problemas tradutórios.

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, apresentamos um estudo sobre o autor, alguns aspectos de sua relação com a tradução, em que destacamos o Quevedo tradutor e o Quevedo traduzido, e um panorama sobre o contexto histórico-político que inclui seções sobre o barroco, a censura inquisitorial e o mecenato, temas constantemente referenciados no discurso prologal.

No segundo capítulo, são abordados aspectos teóricos relacionados ao prólogo como paratexto, com base nos postulados de

Genette (2009), além das especificidades de cada prólogo. Neste capítulo também é apresentada a proposta de tradução.

O terceiro capítulo contém os comentários à tradução, desenvolvidos a partir das reflexões de Berman (2013).

Esclarecemos que os textos traduzidos são mencionados ao longo desta dissertação ora com os títulos integrais, ora em sua forma abreviada *Sueños e Discurso*. Além disso, todas as citações de autores espanhóis são realizadas em português no presente estudo, com tradução nossa e com os trechos em língua de partida mencionados nas notas de fim de página. Também constam em notas de fim de página as traduções dos trechos em latim presentes no texto de partida e mantidas no texto de chegada, realizadas gentilmente pelo Prof. Dr. José Ernesto de Vargas, do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina, a quem agradecemos.

CAPÍTULO 1: QUEVEDO E SEU TEMPO

Neste capítulo apresento uma breve biografia do autor, sua atividade como tradutor, a recepção de suas obras ao longo do tempo, além de alguns aspectos do contexto histórico e social. Amplio o panorama através de informações relacionadas ao barroco e à sátira, e também de uma exposição acerca da censura eclesiástica e do mecenato. Todos estes aspectos são sistematicamente referenciados nas obras satíricas, e sua inclusão neste estudo justifica-se como forma de sedimentar conhecimentos que permitem uma abordagem mais aprofundada do texto de partida e a tomada de decisões ao longo do processo tradutório.

1.1 O escritor: Francisco de Quevedo y Villegas

No dia 17 de setembro de 1580, em Madri, nasce Francisco de Quevedo y Villegas. Seu pai, Pedro Gómez de Quevedo, fazia parte da corte de Carlos V, desempenhando as funções de secretário particular da princesa Maria e, posteriormente, no reinado de Felipe II, secretário da rainha Ana de Áustria. Sua mãe, Maria de Santibáñez, também trabalhava na corte como dama da rainha. Órfão de pai aos seis anos de idade e de mãe pouco tempo depois, Quevedo realiza seus primeiros estudos no colégio Imperial dos Jesuítas sob a tutela do notário Agustín de Villanueva e, em 1596, ingressa na Universidade de Alcalá de Henares, onde se forma como humanista, conhecedor de línguas clássicas, francês, italiano e filosofia.

Em 1601, passa a residir em Valladolid, acompanhando a corte que havia sido para lá transferida por Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, ministro-privado do rei Felipe III. Neste período, mantém correspondência com o humanista belga Justo Lipsio, e manifesta sua admiração por Sêneca (BUENDÍA, 1981, p. 9).

Em 1603, aos vinte e três anos, tem alguns poemas incluídos na antologia intitulada *Flores de poetas ilustres de España*, de Pedro Espinosa e antes de completar vinte e cinco anos escreve as sátiras *Sueño del juicio*, logo seguido por *Alguacil endemoniado* e *Infierno*. Entre 1609 e 1610 compõe, além de outras obras, *El mundo por dentro* (CROSBY, 1993, p.110).

No período compreendido entre 1613 e 1618, Quevedo desempenha funções diplomáticas na Itália acompanhando o Duque de Osuna, Pedro Téllez Girón. Em razão disso, no ano de 1617 é condecorado Cavaleiro da Ordem Militar de Santiago pelo rei Felipe III.

Porém, em 1618, é acusado falsamente de participar da Conjuração de Veneza³, motivo pelo qual é encarcerado e exilado no município de Torre de Juan Abad, em Castela - La Mancha (CROSBY, 1993, p. 111).

De seu exílio, Quevedo assiste a morte de Felipe III e a subida ao trono de Felipe IV e seu ministro Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, a quem dedica o tratado de teoria política *La Política de Dios*. Com permissão para voltar à Madri retoma seu grande apreço na corte gozando da simpatia do novo monarca, hospedando-o em sua propriedade de La Torre em 1624, por ocasião de uma viagem à Andaluzia (CROSBY, 1993, p. 112).

Neste período, sua consideração junto ao rei e seu êxito literário passam a gerar inveja e inimizades. Suas obras são interpretadas como críticas aos políticos e ministros de Felipe IV. Quevedo escreve a obra satírica *Discurso de todos los diablos* e é exilado pela segunda vez de abril a dezembro de 1628 em consequência de sua participação na controvérsia sobre o patronato da Espanha⁴ (BUENDÍA, 1981, p.18). De volta a Madri em dezembro daquele mesmo ano, prepara uma edição expurgada de *Los Sueños* com o título *Juguetes de la niñez*, ao mesmo tempo em que enfrenta inimigos literários. Escreve a sátira *La Perinola*, como resposta às críticas recebidas por Juan Pérez de Montalbán, notário da Inquisição, em *Para todos: Exemplos Morales, humanos y divinos*. Neste período surge também o mais duro e direto ataque contra o escritor e suas obras sob o título *Tribunal de la Justa Venganza*, atribuído a Luis Pacheco de Narváez.

Em dezembro de 1639, por razões desconhecidas, Quevedo é preso novamente. Permanece encarcerado em péssimas condições por quatro anos e tem sua saúde debilitada. Escreve neste período a hagiografia intitulada *La Vida de San Pablo* e *La Providencia de Dios*. Libertado em 1643, com a queda do conde-duque de Olivares e por intercessão do duque de Medinacelli, seu amigo, regressa a Madri. Em

³³ Incidente diplomático entre a monarquia espanhola de Felipe III e a República de Veneza, no qual várias autoridades espanholas, dentre elas o Duque de Osuna e seu secretário Quevedo, foram acusadas de manipular um grupo de mercenários franceses para provocar uma situação que permitiria a intervenção militar da frota espanhola no mar Adriático (MANSAU, 1980, p.725-732).

⁴ Disputa político-religiosa motivada pela substituição do santo patrono da Espanha, o apóstolo São Tiago Maior, por Santa Teresa de Ávila (CASTELAO, 2015, p. 531-577).

1644 retorna à Torre de Juan Abad e vem a falecer em 8 de setembro de 1645 (CROSBY, 1993, p. 113).

Segundo Alborg (1967, p. 591), Quevedo foi um escritor multifacetado, uma figura inequivocamente grande, complexa, rica em matizes e contradições, cuja obra literária e atividade política foram objeto de inúmeras considerações ao longo do tempo.

Rey (2010, p. 634) o apresenta como um escritor erudito, satírico e tratadista que se pronunciou sobre diversos aspectos da vida social e política de sua época e cuja personalidade complexa e grande capacidade intelectual são ressaltadas por vários estudiosos. Nesse sentido, Alborg (1967, p. 597) afirma ter sido Quevedo possuidor de vastíssima cultura, superada por poucos espanhóis do Século de Ouro. Dominava em profundidade tanto as ciências religiosas como as profanas e os idiomas francês, italiano, português, latim, grego e hebraico. Estudava e lia com tenacidade não deixando de fazê-lo inclusive quando se alimentava, já que possuía uma pequena estante giratória na qual cabiam quatro livros, que deixava abertos e podia manusear enquanto fazia as refeições, nutrindo o corpo e a mente ao mesmo tempo. Em suas viagens, levava um museu portátil com mais de cem volumes escritos em letra miúda e a cuja leitura se dedicava incessantemente.

De acordo com Buendía (1981, p. 30), Quevedo escreveu em muitos gêneros literários de sua época. Seu reconhecimento através da poesia tem início a partir de 1605 com a inclusão, já mencionada, de dezoito poemas na antologia *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa. Seu corpus em prosa é complexo e variado e, segundo Arellano (2007, p.31), inclui além de obras festivas e satírico-morais, novela picaresca, prosa histórica, política, filosófica, e também crítica literária e traduções. Nesse corpus o desengano é um conceito chave, assim como a denúncia à corrupção política e aos vícios comportamentais e de expressão poética, aspectos que serão retomados nos capítulos seguintes.

Quevedo era uma personalidade polêmica que gozava da amizade de seus contemporâneos, a exemplo do dramaturgo Lope de Vega que elogiou sua cultura e talento estilístico nas obras *La Circe* (1624) e *Laurel de Apolo* (1630). Os escritores González de Salas e Baltasar Gracián reconheceram igualmente sua grandeza, o primeiro nos comentários à edição da obra *El Parnaso español* (1648) e o segundo no capítulo III, 12 de *El Criticón* (1651-1657), como noticia Rey (2010, p. 639). Schwartz (1997, p.1) afirma que ao publicar *Viage del Parnaso*,

em 1614, Cervantes inclui Quevedo entre os melhores poetas de sua época, atribuindo-lhe ascendência ilustre ao chamá-lo “filho de Apolo e de Calíope”, em referência ao deus da música que para os gregos abarcava também a poesia representada simbolicamente pela lira e à musa Calfope associada à poesia épica. Referenciando estas deidades, Cervantes sugere a variedade de temas, gêneros e estilos que Quevedo havia praticado nas primeiras décadas do século XVII. O escritor teve não apenas seu talento literário destacado no período em que viveu, mas também sua inteligência e vocação humanista, louvada pelo filósofo belga Justo Lipsio que a ele se dirigiu com o vocativo “oh egrégio entre os espanhóis”, “oh grande decoro dos iberos” aludindo ao célebre apóstrofo das sereias a Ulisses no canto XII da Odisseia, como relata Müller (1978, p. 218).

Da mesma forma que suas obras foram bem recebidas, acumularam críticas que as atacavam, acusando-as de impiedosas, obscenas e revolucionárias, a exemplo do que escreveu Luis Pacheco de Narváez, já mencionado, na obra *Tribunal de la justa venganza* (1630) através da qual Quevedo é delatado à Inquisição. Inimigos seus também foram os escritores Gôngora, Ruiz de Alarcón e Pérez Montalbán, “rivais de ofício”, como afirma Vizcaíno (1985, p. 82), cujas contendas estenderam-se ao longo de toda a vida, através de ataques que ultrapassavam o campo literário e atingiam o campo pessoal.

No período em que viveu, “Quevedo quis projetar uma imagem de si como humanista e erudito, mas prevaleceu a de satírico” (REY, 2010, p. 635). Sua fama vinculou-se primordialmente à sua obra satírica, através da qual, utilizando-se do discurso jocoso e agudo, denunciava os vícios, comportamentos ridículos ou atividades delitivas características de sua época. Esta fama se manteve ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, ainda que o autor tenha tentado desprender-se desta imagem ao longo de sua vida em seus tratados filosóficos, escritos históricos e poesia grave, como afirma Schwartz (1997, p. 2).

Durante os séculos XVIII e XIX, muitos escritores encontraram em sua biografia fonte de inspiração para dramas históricos e folhetins, chegando a convertê-lo em personagem literário na obra *Apologos dialogaes* (1721) do autor português Manuel de Mello e em *The travels of Don Francisco de Quevedo through Terra Australis Incognita, Discovering the Laws, Customs, Manners, and Fashions of the South Indians: A Novel, Originally in Spanish* (1684), do inglês Joseph Hall, como assevera Rey (2010, p. 640).

Na primeira metade do século XX, Quevedo é retomado pelos escritores espanhóis do movimento conhecido como a “geração de 27”, grupo organizado no ano de 1927 em torno à comemoração do aniversário do terceiro centenário da morte de Gôngora, e do qual faziam parte os literatos Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Rafael Alberti, dentre outros. De acordo com Rey, “ao buscar novos caminhos líricos, os poetas desta geração contribuíram em afiançar a imagem de um Quevedo estimável não apenas por seu estilo, mas também por suas ideias e atitudes” (REY, 2010, p. 645). O argentino Jorge Luis Borges foi um dos escritores do século XX que, segundo Rey (2010, p. 64), também enfatizou a originalidade estilística de Quevedo, manifestada em “Menoscabo y grandeza de Quevedo” (1923) e para quem a grandeza de Quevedo era verbal (como veremos adiante).

No início do século XXI, alguns estudos, a exemplo do realizado por Pedrosa (2003), investigam a metamorfose deste autor em personagem protagonista do humor, reivindicando-o como sujeito do patrimônio cultural e do imaginário coletivo, dada a popularidade alcançada por Quevedo em diversas tradições folclóricas em língua espanhola.



Figura 01: Retrato de Francisco de Quevedo y Villegas
(Fonte: BUENDÍA, 1981)

1.2 Quevedo tradutor e Quevedo traduzido

A revitalização da leitura dos clássicos através da tradução foi uma realidade a partir do Renascimento na Espanha. De acordo com Berman, neste período há um aumento significativo no volume de traduções, motivado tanto pelo advento da imprensa, como pela redescoberta da antiguidade e pela Reforma, de maneira que “o traduzido ganha autoridade” (BERMAN 2011, p. 73) não havendo quase nenhum autor que não traduza. “Para um homem do século XVI, escrever nunca está longe de traduzir. Não apenas a escrita vem da tradução, mas ela não para de retornar a ela.” (BERMAN, 2011, p. 73). Gauger (1986, p. 49) destaca a importância das traduções neste período

por contribuírem sobremaneira para a consciência linguística ao longo do Século de Ouro e, de acordo com Izquierdo (2013, p. 230), a prática tradutória, aliada aos comentários de textos poéticos e retóricos, era parte essencial da instrução humanística, baseada em exercícios de tradução, imitação e emulação. Na Espanha do século XVII traduzir era sinal de dedicação filológica e literária e também uma forma de conseguir certo prestígio.

Assim, após a conclusão de seus estudos em Valladolid e de sua relativa notoriedade com a publicação da novela picaresca *El Buscón*, dos primeiros *Sueños* e de alguns poemas publicados na antologia *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa (1603), Quevedo dirige seu interesse à tradução e aos comentários de clássicos. Inicia, segundo Jauralde Pou (*apud* Izquierdo, 2013), a tradução de Anacreonte (do grego), de Focílides (do grego) e de *Las lágrimas de Hieremias castellanas* (do hebreu) já que conhecia línguas clássicas, latim, grego e hebreu, e também as modernas francês e italiano que, embora não fizessem parte do programa de ensino regular podiam ser lidas com o auxílio de dicionários (IZQUIERDO, 2013, p. 235).

Além destas, Buendía (1981, p. 40), inclui no conjunto das obras quevedianas em prosa as traduções de *Carta del cardenal César Baronio a Felipe III, rey de España, tocante a la monarquía de Sicília* (1621); *Traducción castellana de la carta que escribió en italiano Urbano VIII a Felipe IV, dándole cuenta de su Asunción al Pontificado* (1623 e inédita até 1932); *El Rómulo del marqués Virgilio Malvezzi* (1631 publicado em 1632); *Introducción a la vida devota, compuesta por el bienaventurado Francisco de Sales, príncipe y obispo de Colonia de los Alóbroges* (1633, impresso em 1634); *Epístolas de Séneca* (impressas em 1852); *Carta de Plínio* (impressa em 1852).

O próprio Quevedo, no prólogo à obra política *Marco Bruto* (1632, impressa em 1644), menciona a existência de suas traduções:

Havia escrito este livro oito anos antes de minha prisão; ficou embargado com os outros papeis meus e foi restituído com minha liberdade. Nada do que é meu tem preço: em tudo minha própria ignorância me serve de penitência. Embora seja verdade que devo lamentar primeiro o que imprimo, do que aquilo que de minhas obras se perde, quero advertir sobre as que me faltaram, que estavam com esta, para que se sair em algum momento, sejam por manifestação minha e não de

outro. As que até agora tenho sentido falta são: *Dichos y hechos del excelentísimo señor duque de Osuna en Flandes, Sicilia y Nápoles. Todas las controversias de Séneca, traducidas, y en cada una añadida por mí la decisión de las dos partes contrarias. Noventa epístolas de Séneca, traducidas y anotadas. Una súplica muy reverente a su Santidad por los españoles. El opúsculo de santo Tomás del modo de confesarse, traducido y con notas.* Todos papeis que muitos viram em meu poder (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1981, p. 921).⁵

Em *España defendida y los tiempos de ahora*, datada de 1609, com o propósito de incluir-se entre a lista de escritores ilustres, também destaca as traduções que realizou:

Não há número para contar os gloriosos escritores de Espanha [...] e entre esses autores (parece ousadia, ou é temeridade) nomeio a Anacrón melhorado em castelhano por mim, e a Focílides, na parte grega; e na hebraica os Trensos de Jeremias. Vós sereis juízes, belgas e alemães, e vereis se é elegância alheia a nossa língua quando eu, rude discípulo dos doutos varões de Espanha, a encontro com facilidade⁶ (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1981, pp. 577-579).

⁵ Este libro tenía escrito ocho años antes de mi prisión; quedó con los demás papeles míos embargados, y fuéme retituido en mi libertad. Nada de lo que es mío tiene algún precio; en toda mi propia ignorancia me sirve de penitencia. Y aunque es verdad que debo antes sentir lo que imprimo, que lo que de mis obras se pierde, he querido advertir las que me faltaron de las que tenía con ésta, para que si algún tiempo salieren, sean acusación mía y no de otro. Las que hasta ahora he echado de menos son: *Dichos y hechos del excelentísimo señor duque de Osuna en Flandes, Sicilia y Nápoles. Todas las controversias de Séneca, traducidas, y en cada una añadida por mí la decisión de las dos partes contrarias. Noventa epístolas de Séneca, traducidas y anotadas. Una súplica muy reverente a su Santidad por los españoles. El opúsculo de santo Tomás del modo de confesarse, traducido y con notas.* Todos papeles que muchos vieron en mi poder” (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1981, p.921). Todas as traduções realizadas ao longo deste trabalho são de minha autoria.

⁶ “No hay número para contar los gloriosos escritores de España [...] Y entre estos autores (osadía parece, o es temeridad), nombro a Anacreón mejorado en

Do conjunto de obras quevedianas, as traduções são o principal e quase o único caso de críticas e juízos negativos. Quevedo é criticado por traduzir do grego sem conhecer a língua e escritores contemporâneos a ele o acusam de adulterar os textos originais. Balcells (1988) menciona a censura feita sobre estas traduções, a partir de sua circulação por Francisco de Trillo y Figueroa em sua *Neapolisea* (Granada, 1651) e por Gôngora no soneto intitulado a princípio “A Don Francisco de Quevedo que quiso traducir un libro en griego, que no entendía”, mas que teve o título modificado por censura inquisitorial para “A un caballero que quiso traducir un libro en griego que no entendia”. Modernamente, segundo Balcells (1988), Menéndez y Pelayo também estava de acordo em que as traduções deixam muito a desejar, com um estilo desalinhado e em algumas ocasiões uma verdadeira prosa rimada, especialmente a de *Enquiridion*, escrito em forma irregular.

Os estudiosos Moya del Baño (2006), Izquierdo (2013) e Balcells (1988) afirmam que Quevedo traduzia ele próprio a partir de traduções latinas sem sequer ter visto manuscrito algum. Utilizava a paráfrase, como apontado por Izquierdo (2013, p. 231). Esse método, segundo a influente definição de Quintiliano na época, constituía-se, a partir de uma perspectiva retórica, em uma forma de *exercitatio* consistente na modificação livre do texto modelo em prosa ou em verso, através de amplificações e glosas, omissões ou outros mecanismos de modificação. Segundo Izquierdo (2013), Quevedo também adotava o método proposto por John Dryden, em voga no período, baseado em uma divisão tripartida de prática de tradução que considerava a “metáfrase” ou translação literal, a “paráfrase” ou tradução com latitude, que produzia uma versão fiel, porém autônoma, e a “imitação” ou tradução livre que admitia a recreação, a variação, e o paralelismo interpretativo.

Em que pesem as críticas, Moya del Baño (2006, p. 702) destaca que Quevedo atuava como um “enamorado del mundo antiguo” do qual tinha um vasto e profundo conhecimento e queria dar a conhecer os textos sem deixar de intervir, dialogando com eles e expondo sua estratégia de tradução ao leitor. Segundo Izquierdo (2013, p. 231), ao

castellano por mí, y a Focílides, en la parte griega; y en la hebrea los Trenos de Jeremías. Jueces seréis vosotros, belgas y alemanes, y veréis si es elegancia ajena a nuestra lengua cuando yo, rudo discípulo de los doctos varones de España, la hallo con facilidad (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1981, pp. 577-579).

acrescentar o epíteto “castellano” à *Anacreonte* e *Lágrimas de Hieremias*, Quevedo arranca os versos de sua geografia e os traz ao seu presente e ao idioma espanhol em um processo que refletia a consolidação das línguas vernáculas em oposição ao latim e testemunhava a função da tradução como transmissora da literatura e de conhecimentos antigos, além de reforçar a concepção de tradução literária como método de domesticação textual que prevalecia no período. Marín (2011, p. 63) também destaca a importância do papel da tradução para a concepção de literatura sustentada por Quevedo, que incorporava o entrecruzar de vozes e a reelaboração em sua escrita original muitos séculos antes do delineamento de teorias de intertextualidade ou palimpsesto.

Se por um lado a crítica se divide em relação às traduções realizadas por Quevedo, por outro parece existir certa unanimidade em relação à recepção das suas obras próprias, fato que consagra o grande interesse por este autor fora da Espanha.

Durante o próprio século XVII, em 1644, no texto de aprovação da primeira edição de *Marco Bruto* (1644), Diego de Córdoba menciona a existência de textos de Quevedo traduzidos ao italiano, inglês, flamenco, francês e latim.

Conforme Alonso Veloso (2015), o primeiro biógrafo de Quevedo, Pablo de Tárzia, reitera essas informações em 1663, assim como Fernández-Guerra no século XIX e Astrana Marín (1946), além de abundantes investigações posteriores que evidenciam a fortuna literária de Quevedo fora das fronteiras espanholas a partir de 1633.

Em relação à recepção na França, Roig Miranda (2011, p. 235) afirma que durante os séculos XVI e XVII os franceses se interessam e conhecem muito de literatura espanhola, que leem em castelhano ou em traduções, o que se deve em parte pela presença de rainhas de origem espanhola em trono francês ou ao desenvolvimento do ensino de espanhol. Segundo esta autora, a França foi o primeiro país europeu a traduzir as obras quevedianas em prosa ao seu idioma, sendo as primeiras edições espanholas as de 1626 do *Buscón*, 1627 dos *Sueños* e 1628 do *Discurso*. As primeiras traduções francesas datam de 1632 (*Visions*), 1633 (*Avanturier Buscon*) e 1634 (*Enfer Réformé*) e tiveram um número de edições superior às de Cervantes ou de qualquer outro escritor espanhol. El *Buscón* é considerado exemplo de novela picaresca, gênero tipicamente espanhol e conta com várias traduções, das quais merecem destaque as de Sieur de la Geneste, Rétif de la Bretonne e Germond de Lavigne. É a única novela picaresca editada na

“Bibliothèque Bleue” na tradução de La Geneste (1632) que, no entanto, deixa de traduzir o capítulo XXIII e insere em seu lugar uma novela curta de José Camerino, *El pícaro amante*. A tradução de Rétif de la Bretonne mantém na íntegra o texto em espanhol, no entanto, em sua primeira edição, acrescenta uma continuação ao *Buscón*, além do capítulo XXIII. Germond de Lavigne também modifica o final da novela, fechando a narração e, apesar das diferenças, a novela foi muito lida na França.

No tocante aos *Sueños* e ao *Discurso*, os franceses as reconhecem como obras satíricas de um mesmo estilo burlesco, razão pela qual desde 1634, data da primeira edição, o *Discurso* é publicado como a sétima *Vision*. Traduzido também por La Geneste, manteve-se relativamente próximo ao texto de partida, apesar de este tradutor ter introduzido modificações para adaptar o texto ao horizonte cultural de seu público, segundo Erlicher (2011, p. 96). Roig Miranda (2011, p. 237) destaca que os franceses conheceram, através da tradução, a versão não censurada dos *Sueños*, anterior a de *Juguetes de la niñez* de 1631, que os espanhóis só conheceram através de oito edições até 1634 e que voltaram a ser publicadas somente a partir do século XX na Espanha (1972). A consequência disso é que, segundo Roig Miranda (2011, p. 237), para os franceses, Quevedo é quase exclusivamente um autor satírico e burlesco em prosa, cujo estilo se caracteriza por jogos de palavras de difícil compreensão. A poesia de Quevedo, ainda que seja uma parte importante de sua obra, é pouco conhecida na França, pois, apenas a partir do século XIX são realizadas algumas traduções de poemas, uma antologia e uma edição de *Parnaso Español* (1883-1884) pela Livraria Garnier. Ao longo do século XIX começa a haver um decréscimo no interesse pelo autor e uma menor difusão social de sua obra, tornando-se um escritor interessante apenas para os estudiosos, os “hispanistas”. Ao longo do século XX aumenta o interesse dos estudiosos, não somente pelas obras burlescas em prosa, mas também pelas obras de cunho filosófico, poesia e obras menores, além da multiplicação de edições ilustradas por artistas que estendem a recepção a outro tipo de leitores. Roig Miranda (2011, p. 255) destaca o fato de a leitura de *Buscón* e *Sueños* ao longo dos séculos XVII e XVIII ter contribuído para formar a cultura dos franceses, inspirando escritores para suas próprias criações, imitando-as ou aludindo a elas, e suscitando discussões em torno ao estilo de Quevedo e a seus personagens que simbolizam, para eles, atitudes e ideias.

Foi através das traduções francesas que a literatura espanhola chegou à Alemanha, como afirma Ehrlicher (2011, p. 96). Este fato se deve não somente à distância geográfica, mas, sobretudo, em razão dos conflitos culturais ocorridos em uma época caracterizada pela militância política e religiosa. Desta forma, Ehrlicher (2011, p. 95) assegura que foi graças ao trabalho de Johann Michael Moscherosch, tradutor de segunda mão, que o leitor alemão teve acesso aos *Sueños (Gesichte)*, cuja primeira tradução data de 1640. A tradução de Moscherosch é realizada a partir da tradução francesa de La Geneste e caracteriza-se não somente pelo resultado de uma mediação cultural, mas por uma concepção diferente de traduzir, muito mais livre, que remonta a uma época na qual a noção de propriedade intelectual ainda não existia e que o respeito à *auctoritas*⁷ estava acima do respeito ao indivíduo e à suas ideias. Assim, Moscherosch respeita a ordem das cinco visões oferecidas pelo tradutor francês, junto com *La casa de los locos de amor*, e acrescenta um novo capítulo intitulado “Hoff-Schule” (Escola para cortesãos) que, segundo Ehrlicher (2011, p. 97), torna a sátira estamental de Quevedo/La Geneste uma crítica de costumes. O tradutor alemão introduz uma nova dinâmica, mais explícita e exuberante na sátira já existente contra os cortesãos afrancesados e a imitação das culturas estrangeiras, insistindo no caráter “teutsch” tanto do protagonista como do leitor da obra. Moscherosch situa a sátira no contexto da guerra dos trinta anos, conferindo-lhe um novo caráter patriótico ao reivindicar independência cultural e linguística para a cultura da Germânia, um dos grandes reinos do Sacro Império Romano-Germânico.

A novela picaresca *El Buscón* apareceu, segundo Erlicher (2011, p. 98), em 1671 em Frankfurt, em uma edição dupla, que unia *L'aventurier Buscón* à tradução anônima *Der Abentheuerliche Buscon* e também foi mediada pela francesa de La Geneste.

Assim como na França, para os leitores alemães deste período, Quevedo foi autor somente destas obras satíricas, o que se manteve no processo de recepção posterior. Apenas na segunda metade do século XVIII são realizadas as primeiras traduções diretas, não mediadas, do *Buscón* e do “Sueño del Juicio Final”, ambas realizadas provavelmente, de acordo com Erlicher (2011, p. 100), por Ernst August Schmid (1746-1809). Na primeira metade do século XIX outros autores do Século de

⁷ A discussão em torno do conceito de *auctoritas* é apresentada no item 1.3.2 do Capítulo 1 desta dissertação.

Ouro recebem uma acolhida entusiasta por parte dos românticos alemães que se dedicam apenas parcialmente à obra quevediana. Em 1871 é publicada a primeira biografia monográfica de Quevedo, de autoria de Reinhold Baumstark, destinada a um público intelectual e que inaugura uma série dedicada à cultura e literatura áureas espanholas, caracterizada, segundo Erlicher (2011, p. 102), por transportar uma aberta apologia ao catolicismo. No transcorrer do século XX, depois da segunda guerra mundial, a recepção de Quevedo através da tradução pluralizou-se como consequência da divisão do país em dois estados que contavam com mercados literários distintos e rivalizavam entre si. Datam deste período novas traduções do *Buscón*, a primeira por Herbert Koch para a editora Dieterich de Leipzig, em 1956, e a segunda pelo poeta austríaco H.C. Artmann para a editora Insel, em 1963, fato que representa o indício da popularidade de Quevedo, de acordo com Erlicher (2011, p. 103). A partir desta década começam a ser editadas também antologias de poesias como as realizadas por Werner von Koppenfels e Wilhelm Munster e por Fritz Rudolf Fries. A geração do pós-guerra, formada academicamente, começa a especializar-se e surgem as primeiras monografias importantes no âmbito da romanística alemã, com destaque para o trabalho de Ilse Nolting-Hauff, em 1968, intitulado *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños»*.

Na Inglaterra, ao longo do século XVII, as obras de Quevedo formavam parte de um extenso corpus que havia sido traduzido a partir do interesse despertado nos ingleses pela literatura espanhola, com a publicação de *Don Quijote* em 1605, como noticia Arbesú (2005, p. 320). Quevedo foi um dos autores mais favorecidos, cujas obras tiveram uma grande acolhida por parte do público, londrino, em sua maioria. *Los Sueños* foi a obra que gozou de mais traduções e reimpressões durante o século XVII, assim como o *Buscón* que teve três edições distintas em 1657, 1670 e 1683. *La Hora de todos y la Fortuna con Seso (Fortune in her Wits or the Hour of All Men)* apareceu em 1697, com tradução de John Stevens. Alguns sonetos também eram conhecidos e Quevedo gozava de grande popularidade. De acordo com Arbesú (2005, p. 326), a tradição textual de Quevedo na Inglaterra foi complementada em numerosas ocasiões pela apropriação e geração de muitas obras falsamente atribuídas a ele como estratégia de mercado para trazer à luz textos espanhóis menos conhecidos, a exemplo de *La famosa historia de Auristella*, de Gonzalo Céspedes, que apareceu junto com a última edição do *Buscón* no século XVII. Curioso também é o fato de que, durante este período, a familiaridade dos leitores com a figura de

Quevedo era tal que ele passou a ser utilizado como personagem de ficção, como ocorrido no livro publicado em 1684 intitulado *Los viajes de don Francisco de Quevedo por la desconocida tierra austral* (*The Travels of Don Francisco de Quevedo Through Terra Australis Incognita*), no qual se descreve uma viagem imaginária do escritor pelo Polo Sul, em que o autor dá a entender que o manuscrito original seria do próprio Quevedo.

A proximidade de Quevedo com a Corte inglesa e com os assuntos de Estado entre Espanha e Inglaterra, além de inúmeras traduções e prólogos escritos sobre obras inglesas, justificam sua popularidade. Exemplo disso é a *Carta a Luis XIII* (1635), na qual traduz cerca de uma página de *Utopia* de Thomas More.

No Brasil, a presença de Quevedo é noticiada por Lia Wyler (2003). Ao apresentar o cenário da tradução no período colonial como atividade voltada à evangelização, que privilegiava o latim tanto nos colégios jesuítas como em textos religiosos, científicos e diplomáticos e adotava o método da “gramática e tradução”, esta autora afirma que todos os textos utilizados “sofriam a tripla censura instituída no império português do século XVI: a do Santo Ofício, a do Ordinário Eclesiástico na respectiva diocese e a do Paço” (WYLER, 2003, p. 63). Havia, segundo Wyler, uma vigilância rigorosa, que incluía inspeções domiciliares e graves penalidades, em relação à impressão, venda, herança e entrada de livros do estrangeiro e da metrópole. As obras literárias traduzidas na colônia eram enviadas à metrópole onde sofriam um processo de censura para posterior impressão ou, então, permaneciam manuscritas.

Neste contexto, de acordo com Wyler, as traduções realizadas até fins do século XVII no Brasil foram religiosas e realizadas por padres e bacharéis em direito. “A exceção fica por conta do notável poeta barroco, advogado e crítico de costumes, Gregório de Matos Guerra, tradutor de Gôngora e Quevedo (MG, 1633-1669)” (WYLER, 2003, p. 63) que, embora tenha realizado o trabalho tradutório não o tem destacado nas edições de sua obra, tampouco possui uma relação de todos os poemas traduzidos.

Paes (2008, p. 12) afirma que a tradução como atividade apta a suprir a demanda literária do público leitor não existiu no Brasil colonial, uma vez que Portugal proibiu qualquer iniciativa que permitisse a circulação de “ideias estrangeiras”. Assinala como uma das poucas exceções, não como de natureza pragmática, a exemplo de *Catecismo na língua brasílica*, do Pe. Antônio de Araújo em 1618, mas

Como tradução adaptativa também, mas já agora de índole exclusivamente literária, [...] as paráfrases ou imitações de Quevedo e Gôngora encontráveis na produção de Gregório de Matos, o mais importante poeta das Américas. Sílvio Júlio as considerava deslavados plágios, mas Wilson Martins pondera que, em certos casos, o suposto plágio “nada ficava devendo ao original, se é que não o melhorava” (PAES, 2008, p. 12).

Quevedo carece de traduções no Brasil. Em relação às obras em prosa, o portal da UNESCO *Index Translationun*, ferramenta para a obtenção de dados historiográficos, registra apenas a tradução por Eliane Zagury, em 1985 de *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* sob o título *O gatuno: historia da vida do gatuno chamado Dom Pablo, exemplo de vagabundos e espelho de velhacos* pela editora Global. Além dessa tradução, são de nosso conhecimento as traduções de Liliana Raquel Chwat, publicadas pela Editora Escala em 2005 como volumes da Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, de *Los Sueños, Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* e *La hora de todos y la fortuna con seso* com os títulos *Os Sonhos; O Bisbilhoteiro, História da Vida do Bisbilhoteiro chamado Dom Pablos exemplo de vagabundos e espelho de avarentos; A hora de todos e a fortuna com inteligencia*, respectivamente. O texto “Alguacil endemoniado” foi traduzido de forma isolada também por Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda e publicado na antologia *Os cem melhores contos de humor da literatura universal* pela Ediouro em 2001. No tocante à poesia registramos traduções de Quevedo nas obras *Poesia Espanhola do Século de Ouro* por Leonor Scliar-Cabral, Letras Contemporâneas, 1998, e *Poetas do Século de Ouro/Poetas del Siglo de Oro* por José Jeronymo Rivera, Anderson Braga Horta e Fernando Mendes Vianna, Coleção Orellana, Embajada de España, 2000.

Apenas a título de exemplificação, citamos comparativamente as traduções do *Quixote* no Brasil, com base em um estudo realizado por Cobelo (2010). Escrito por Miguel de Cervantes Saavedra em duas partes, a primeira intitulada *Il ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) e a segunda, *Il ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (1615) esta obra é traduzida pela primeira vez, de forma

anônima e tardia, ao português “vulgar” no ano de 1794. A primeira tradução portuguesa assinada data de 1876/78, e é conhecida como a tradução “dos Viscondes”, uma vez que foram seus tradutores Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875), Visconde de Castilho, Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho (1809-1876), Visconde de Azevedo e Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895). A primeira edição dessa tradução portuguesa no Brasil foi realizada pela Editora Cultura, São Paulo, em 1942/43 em dois volumes e capa dura. Teve 48 reimpressões, em vários casos com reedições, por diferentes casas editoriais e com apresentações diversas.

A segunda tradução portuguesa é realizada por Aquilino Ribeiro (1885-1963) em 1954 editada no Brasil pela Difusão Europeia do Livro, São Paulo, em 1963 e reeditada, segundo Cobelo (2010), apenas uma única vez em 1967.

A primeira tradução brasileira é realizada por Almir de Andrade (primeiro livro) e Milton Amado (segundo livro), publicada pela editora José Olympio em 1952, com 231 notas de rodapé. Revisada em 1954, esta edição incluiu mais de 872 notas e, em 1958, passou a ter um total de 931 notas. José Olympio edita a obra pela última vez em 1973 e depois a tradução é editada cinco vezes pela Ediouro em dois e três volumes (a partir de 2002), com menos da metade das notas.

Eugênio Amado é o responsável pela segunda tradução brasileira do *Quixote* em 1983, publicada pela Editora Itatiaia. A terceira tradução é uma edição bilíngue, realizada por Sérgio Molina, cujo primeiro livro foi lançado em 2002 e segundo livro em 2007, pela Editora 34. A quarta tradução brasileira coube a uma dupla binacional, segundo Cobelo (2011), composta pelo brasileiro Carlos Nougé e pelo espanhol, nascido em Barcelona, José Luis Sánchez. O primeiro livro foi publicado pela editora Record em 2005 e o segundo livro estava com previsão não confirmada em julho de 2010, mas até o presente momento não se tem notícia da publicação. Portanto, de acordo com Cobelo (2011), circularam no Brasil 72 edições do *Quixote* no período compreendido entre os anos de 1942 e 2008. Além disso, data de 2013 a recente edição de Ernani Ssó pela editora Penguin/Companhia das letras.

Estes dados evidenciam um número significativamente superior às traduções das obras quevedianas, e também a pouca representatividade da literatura áurea espanhola no Brasil, uma vez que as traduções deixam de privilegiar um grande número de autores e obras.

Após a apresentação biográfica de Quevedo, de sua recepção e tradução ao longo do tempo, apresentamos nas seções a seguir um breve panorama do contexto no qual o autor estava inserido e no qual sua produção literária também se insere.

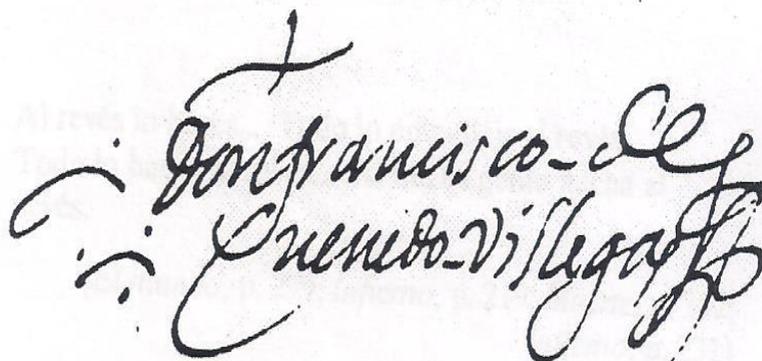
A handwritten signature in black ink on a light background. The signature is written in a cursive, calligraphic style. It reads "Don Francisco de Quevedo Villegas". The first line is "Don Francisco de" and the second line is "Quevedo Villegas". There are some decorative flourishes and a large initial 'D' at the start of the first line.

Figura 02: Assinatura de “Don Francisco de Quevedo Villegas”
(Fonte: CROSBY, 1993, p. 09)

1.3 O Século de Ouro Espanhol

1.3.1 Os aspectos histórico-políticos

O termo *Século de Ouro* designa o período no qual a literatura e as artes espanholas em geral atingem seu apogeu. Abarca, segundo Rózsavári (2015, p. 264), os séculos XV e XVII com dois acontecimentos fundamentais que o delimitam: a publicação da *Gramática Castellana* de Antonio de Nebrija em 1492 e a morte do dramaturgo Calderón de la Barca em 1681.

Ao longo deste período a Espanha atravessa profundas modificações sociais, econômicas e políticas, ao mesmo tempo em que o “Estado, consciente do poder das artes, entre elas a literatura,

desenvolve mecanismos para seu controle e sua exploração política”⁸ (CEPEDA, 2007, p. 8).

As obras satíricas de Quevedo demonstram esta realidade e somente podem ser compreendidas em conexão com estes fatos uma vez que, segundo Vizcaíno (1985, p.27), Quevedo foi testemunha do processo de decadência espanhola, tendo vivenciado três reinados sucessivos: o de Felipe II, em sua infância; o de Felipe III, em sua juventude; e o de Felipe IV na maturidade.

Assim, como forma de melhor perceber a realidade na qual este autor estava inserido, traçamos a seguir um breve panorama histórico privilegiando aspectos políticos e sociais, por estarem referenciados no texto dos prólogos a cuja tradução nos propomos no presente trabalho.

Quevedo vivencia sua infância no período em que reinava Felipe II, o Rei Prudente (1556-1598). Este concretiza a realidade da unidade peninsular pretendida pelos reis católicos Fernando e Isabel, com a incorporação de Portugal ao território espanhol em 1580. Com isto, a Espanha se torna a primeira potência imperial, integrando os reinos e territórios de Castela, Aragão, Navarra, Países Baixos, Sicília, Sardenha, Milão, Nápoles, Orã, Tunes, toda a América descoberta, Filipinas e Portugal. Felipe II governou de forma austera, dedicando-se integralmente ao império, cuja sede transferiu de Toledo para a nova capital, Madri, a partir de 1561. Foi um grande promotor das artes e da cultura e instituiu, segundo Bouza (1998, p. 157), um sistema para regular e intervir na produção e circulação de livros e ideias. Fundou a *Real Biblioteca de El Escorial*, em 1567, o que, de acordo com Chartier (1998, p. 8), instaurava um amplo projeto editorial a serviço da contrarreforma. Além disso, segundo Rózsavári (2015, p. 265), este monarca instaurou uma série de medidas para o fortalecimento da língua espanhola, que passariam a estabelecer as bases do espanhol moderno. Ao proibir em 1566 o uso da língua árabe e, em 1568, o uso de expressões de origem árabe, fortaleceu a hegemonia linguística castelhana dando início a um período que sedimentava a consciência linguística.

Ao longo de seus quarenta e dois anos de reinado fortaleceu a defesa do catolicismo frente ao protestantismo e intensificou a atuação da Inquisição contra mouros e judeus. Ao final de seu reinado, porém, os efeitos da desproporção entre a extensão do Império e sua força

⁸ “El Estado, consciente del poder de las artes, entre ellas la literatura, desarrolla mecanismos para su control y su explotación política”.

econômica começam a ser sentidos (GÓMEZ-QUINTERO, 1978, p. 14).

Desta forma, quando da ascensão de Felipe III (1598-1621), o poderio espanhol se situa entre a grandeza e a decadência. O rei Piedoso, como era conhecido, inaugura uma nova etapa política, recusando-se a realizar pessoalmente as tarefas do governo e delegando-as a membros da aristocracia, que gozavam de sua amizade e apreço denominados *validos*. Ao instaurar o regime do valimento, o monarca transferia para indivíduos que o representavam fortes poderes de decisão. Dom Francisco Gomes de Sandoval y Rojas, duque de Lerma e marquês de Denia, assume como *valido* e privado do jovem rei Felipe III. A partir de então, inaugura-se uma prática no âmbito da Monarquia Ibérica que possibilitaria, segundo Oliveira (2005, p. 08) o “controle da esfera íntima do poder e a centralidade na preferência da graça régia”, com o aumento da corrupção, do tráfico de influências e do clientelismo. Com Felipe III, a presença da corte em Madri ocasionou uma mudança radical no panorama social. Segundo Buendía (1981, p. 11), diferentemente do reinado de Felipe II no qual os nobres viviam em palácios nas províncias comparecendo à presença do rei somente quando solicitado, com o novo monarca a nobreza constrói outros palácios, abandona as províncias e provoca uma transformação na capital da Espanha, que se transforma no centro das atenções. Paralelamente a isto, uma série de fatores consolida um período de crise. Dentre estes fatores, Villar (1987, p. 23) destaca a expulsão dos mouros, que gera sérias consequências para a economia com a diminuição tanto da mão-de-obra na agricultura como da arrecadação de tributos; um grande surto de peste bubônica que esvazia ainda mais os campos e provoca a elevação dos preços pela escassez de alimentos; a má administração das riquezas oriundas das colônias; o inchaço do setor terciário; o excesso de vocações eclesiásticas e a mania nobiliária, como elementos que contribuem para o cenário de decadência.

Diante desse panorama Quevedo escreve *Los Sueños*, obras que, de acordo com Buendía (1981, p. 12) atacam os defeitos palpantes daquela sociedade, porque expõem os vícios da corte através da sátira e geram desconforto aos que se identificavam com as alusões contidas nos textos. Por outro lado, ao longo deste período desenvolve também atividades na Itália, a serviço do terceiro Duque de Osuna, nomeado representante do rei na Sicília. Como consequência dos bons serviços, em 1617 o escritor é agraciado com o hábito de “Caballero de la Orden Militar de Santiago”. No entanto, em 1618, é acusado falsamente de

participação na conjuração de Veneza sendo condenado ao exílio em sua propriedade, no município de Torre de Juan Abad.

Felipe III morre em 1621. Assume o governo seu filho, Felipe IV, então com dezesseis anos de idade.

Felipe IV (1621-1665), denominado O Grande ou o Rei Planeta, assume o trono tendo como ministro-privado Dom Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares. Desde os primeiros anos de reinado demonstra sua preferência pelos prazeres da corte, deixando a Olivares a responsabilidade pelo governo. Converte-se no mais importante colecionador de obras de arte de seu tempo e em mecenas de artistas como Velázquez e Alonso Cano. Porém, seu comportamento perdulário esvazia os cofres públicos, e por isso sofre sérias medidas de contenção promovidas pelo Supremo Conselho de Castela que, no entanto, não conseguem evitar a profunda recessão e crise e o questionamento da autoridade real pelos setores sociais.

Felipe IV morre no ano de 1665 deixando a monarquia em profundo declínio, e uma sociedade com desigualdades sociais acumuladas ao longo de dois séculos. Essa sociedade caracterizava-se pelo fato de ser fortemente estratificada, com direitos e deveres perfeitamente definidos para cada estamento com pouca possibilidade de mobilidade. As classes sociais formavam uma pirâmide, cujo topo era ocupado pela nobreza que, de acordo com Cesco (2007, p. 22), desfrutava de privilégios políticos, civis, penais e processuais em razão de sua origem. Abaixo da nobreza estavam os cavaleiros e fidalgos, nobres de categoria inferior que proliferam a partir de 1505 com a instituição do *Mayorazgo*, prerrogativa estabelecida com a finalidade de impedir o fracionamento dos patrimônios aristocráticos e através da qual somente o filho mais velho tinha o direito de herança. Um degrau abaixo e ocupando o terceiro lugar nesta pirâmide estava o clero, que gozava de grande consideração. O clero desfrutava de direitos diferenciados e estava isento do pagamento de tributos, embora a igreja, enquanto instituição, devesse colaborar com os gastos da coroa. A milícia era um elemento intermediário entre a nobreza, a burguesia e a plebe e costumava ser a carreira dos filhos não primogênitos das famílias nobres juntamente com a clerical. Por fim, os plebeus ocupavam o último lugar na pirâmide social. Dividiam-se em várias classes, como a burguesia, os comerciantes, os artesãos, os letrados e os camponeses. Uma grande parte da população camponesa era formada pelos mouros, alguns livres e outros vassalos, alguns conversos ao cristianismo e favorecidos pelos senhores, mas todos obrigados a pagar impostos à coroa. Nos *Sueños*,

segundo Cesco (2007, p. 25), Quevedo faz referências concretas a esta vida social, aos fatores históricos e políticos, e demonstra todo o seu pessimismo diante do desmoronamento da grandeza espanhola.

Segundo Arellano (2007, p. 21) no “Sonho do juízo final”, o primeiro da série, composto em 1605, a sátira se desenvolve em torno a uma coleção de personagens viciosos como os avarentos, os escrivãos, as mulheres, um médico assassino, um juiz corrupto, taberneiros, alfaiates e sapateiros, além de personagens históricos que representam a loucura e a ignorância. Estes personagens interagem através de uma ficção narrativa na qual o narrador sonha após ter lido um livro sobre o fim do mundo. Nesse sonho, ocorre a descrição do juízo final desdobrado em duas partes consistentes, a primeira, na chamada ao tribunal e a segunda na ressurreição dos mortos e no juízo em si dos personagens mencionados. O “Alguazil endemoninhado”, por sua vez, narra o exorcismo sobre um alguazil no qual se estabelece um diálogo entre o narrador e o diabo, em que este último relata a organização do inferno, os tipos condenados e seus vícios. A sátira se desenrola em torno à figura de poetas, enamorados, cornudos, alfaiates, reis, mercadores, juizes e outros personagens já conhecidos no “Sonho do juízo”. Já no “Sonho do inferno” o narrador é guiado por um anjo até uma encruzilhada com dois caminhos opostos: a salvação e o inferno. Ao escolher o caminho da esquerda, realiza e descreve o percurso cujo destino final é o inferno, encontrando figuras que representam a vaidade, a loucura e a hipocrisia. O “Mundo por dentro”, datado de 1612, é uma alegoria na qual o narrador, orientado pelo desengano, que se apresenta através da figura de um velho, observa o desfile de transeuntes na principal rua do mundo: a rua da hipocrisia. O relato se desenvolve em torno a cinco episódios centrais: um enterro, uma viúva, um alguazil que persegue um delinquente, um homem rico que desfila sua aparente opulência e uma mulher bonita. Nesses episódios do mundo da hipocrisia o desengano contrasta a conduta da vida baseada na vaidade, na ira, na luxúria e na gula com a brevidade da vida e a realidade da morte. Novamente através do artifício do sonho, Quevedo elabora o “Sonho da morte” no qual o narrador mais uma vez adormece e sonha com os personagens dos textos anteriores aos quais são acrescentadas personificações folclóricas procedentes de provérbios populares. Por fim, o “Discurso de todos os diabos” descreve o percurso realizado pelo diabo em seus domínios na tentativa de devolver a ordem desfeita pela fuga de três personagens. Mais uma vez, ao longo deste percurso, são encontrados políticos, reis, ministros, filósofos, cronistas,

poetas, velhas, cornudos, pretendentes e variadas personificações de vícios presentes no contexto áureo espanhol.

A compreensão aprofundada das ocorrências satíricas e caricaturas de tipos e modas e a abordagem maliciosamente apresentada por Quevedo acerca da progressiva corrupção no reinado de Felipe III em suas obras requer uma familiarização com esta vida social em torno a 1600, como afirma Muller (1978, p. 222). Quevedo inova pela originalidade em sua poesia e prosa satíricas, ainda que, segundo Marañón Ripoll (2005, p. 127), a base sobre a qual edifica a linguagem satírica seja comum a outros escritores como Lope de Vega ou Luiz de Góngora, e cada um apresente particularidades de expressão. As convenções básicas e comuns a todos estes escritores eram originadas da educação recebida desde a infância que potencializava o conhecimento do legado da antiguidade clássica, algumas formas de escrita e prerrogativas estilísticas que seguiam uma tradição retórica ainda em voga nos séculos XVI e XVII. O conhecimento destas características permite o acesso à escrita quevediana e, por este motivo, são abordados a seguir.

1.3.2 O barroco

Quevedo compõe suas obras nas últimas décadas do século XVI e primeiras décadas do século XVII, período no qual “a sobriedade, equilíbrio e moderação do Renascimento clássico se transformam nas exuberâncias estilísticas do Barroco”⁹ (ALBORG, 1967, p. 12). Nesse contexto, para melhor compreensão do estilo quevediano, que será abordado de forma mais detalhada no capítulo 3, apresentamos aqui as características gerais da estética na qual a crítica o vincula.

No contexto da história da arte, em 1855, a partir da publicação de *Der Cicerone*, por Jacob Burckhardt, o termo *Barroco* passa a designar a produção literária realizada ao longo dos séculos XVI e XVII. Em 1888, ao publicar *Renaissance und Barock* (Renascimento e Barroco), Heinrich Wölflin retoma a noção, elaborando esquemas morfológicos classificatórios das artes plásticas do período que são aplicados analogicamente à literatura. Com a publicação de *Princípios fundamentais da história da arte*, em 1915, este mesmo autor formula novos termos e desenvolve um sistema com base em pares conceituais que estabelecem oposições entre “clássico” e “barroco”.

⁹ “la sobriedad, equilibrio y mesura del Renacimiento clásico se transforman en las exuberancias estilísticas del Barroco”.

Referindo-se ao tema, Alborg (1967, p. 13) elenca as características apontadas por Wölflin como aspectos do Barroco aplicáveis às artes plásticas em geral, quais sejam: a substituição do contorno preciso do desenho pela sugestão das formas através da combinação de cores e texturas, a utilização da perspectiva em planos superpostos para expressar a profundidade superando a perspectiva linear, a transição entre a forma fechada e a forma aberta, assim como a transição entre a claridade e a obscuridade na qual as formas geometricamente definidas são substituídas pela eliminação dos contornos, ocultando-os ou estendendo-os até confundi-los com o ambiente.

No tocante à literatura, algumas especificidades são enumeradas como a “substituição da severa e serena beleza clássica pela arte acumulativa, que pretende impressionar os sentidos e a imaginação com estímulos poderosos”¹⁰ (ALBORG, 1967, p. 13). Esses estímulos poderiam dirigir-se tanto ao entendimento como ao sentimento. No primeiro caso, manifestavam-se através de ideias engenhosas, agudezas, novidades e audácias estilísticas constituindo o que tradicionalmente denominava-se *culteranismo* ou *cultismo* e *conceptismo*. No segundo caso, para atingir o sentimento, utilizavam-se de todos os meios capazes de provocar o terror ou a compaixão, a admiração ou a surpresa, servindo-se de temas maravilhosos, pitorescos, grotescos ou monstruosos. Consequência desta tendência ao exagero é comum o uso de hipérboles e também uma constante tensão, movimento, veemência e sucessão de ideias e imagens que substituem a tendência supostamente estática, lógica e ordenada da arte clássica. Há um cultivo do contraste e do claro-escuro nas artes plásticas que, segundo Alborg (1967, p. 13), se manifesta literariamente através de antíteses, de contraposições entre o religioso e o sensual, o refinado e o vulgar, o trágico e o cômico, o estilizado e o “grosseiro”. Além disso, fruto da busca entre o raro e o original de uma arte de excelência formal dirigida às minorias, há uma tendência ao artificial, ao rebuscamento e à afetação, assim como à falta de equilíbrio na seleção dos temas e no emprego dos meios expressivos que conduzem tanto à deformação caricaturesca como à idealização estilizada (ALBORG, 1967, p. 12-13).

Hansen (2008), no entanto, rejeita o termo *Barroco* para designar a produção letrada deste período e adota a denominação “seiscentista”,

¹⁰ “sustitución de la severa y serena belleza clásica por un arte acumulativo, que pretende impresionar los sentidos y la imaginación con estímulos poderosos”.

para se referir a esta época delimitada por mudanças históricas e institucionais que marcaram material e socialmente o modo de vida e de produção da península ibérica. Segundo este autor, as características formais propostas por Wölflin como específicas de “barroco”, quando aplicadas às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias que não se aplicam à estrutura, à função e ao valor histórico dos objetos a que se referem, e resultam de esquemas universalizados acriticamente e sem fundamentação empírica. Além disso, ele entende que a morfologia proposta por Wölflin dispõe os estilos artísticos em forma linear e consecutiva formando um contínuo temporal que não admite a coexistência histórica observável de múltiplos estilos e desconsidera a particularidade das práticas produtivas das representações.

Para Hansen (2008), as letras do seiscentos eram regidas por conceitos anteriores aos estabelecidos pelos paradigmas da atualidade. Outras noções definiam o fazer poético dos “letrados” e as práticas das representações eram “produzidas pela aplicação de técnicas racionais, que prescreviam os processos e os procedimentos da sua invenção, publicação e consumo” (HANSEN, 2008, p.176). As artes eram regradas mimeticamente e não havia autonomia autoral nem autonomia estética.

De acordo com Hansen (2008, p.196), naquele período vigorava a retórica de imitação de modelos autorizados, que, enquanto técnica, previa o conhecimento de vários autores gregos, romanos ou contemporâneos como Cícero, Quintiliano, Tácito, Santo Agostinho, Erasmo de Rotterdam e Baltasar Gracián, considerados modelos da excelência de um desempenho emulado por outros ou, como esclarece Carvalho (2011, p. 281) formavam “a noção de chancela da convenção, como uma espécie de ‘selo de qualidade’” e que configuravam a noção de *autoridade*. Estes autores foram utilizados pela Companhia de Jesus a partir de 1540, no ensino do *Trivium* – Latim, Retórica e Lógica - e, segundo Hansen (2013, p. 20) tiveram grande circulação na segunda metade do século XVI e durante todo o XVII, sendo conhecidos e usados por Shakespeare, Dryden, Cervantes, Lope de Vega, Góngora e Quevedo, entre outros.

Desta forma, originalidade não era pressuposto dos ofícios miméticos no século XVII e, como esclarece Carvalho (2011, p. 280), “o que mais se aproxima dessa ideia moderna de efeito de singularidade derivada da ação de um indivíduo criador é a noção de novidade, que não se confunde com o novo, mas existe na situação de ‘outro efeito’”.

Hansen assegura que era característica das práticas de representação seiscentista a repetição circular das artes e letras, configurando a *emulação* ou imitação proporcionada, na qual a obra devia superar o imitado, produzindo “por outros modos e meios técnicos, prazer semelhante ou superior ao da obra que é muito amavelmente invejada” (HANSEN, 2013, p. 15). É através do *engenho*, faculdade intelectual que “estabelece a relação inesperada de dois conceitos” (HANSEN, 2008, p. 203) que este “outro efeito” era alcançado. E a *agudeza*, metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, produzia o “belo eficaz” ou “efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade” (HANSEN, 2000, p. 317). A *agudeza*, também chamada “ornato dialético” por resultar de uma operação dialética, enquanto análise, e de uma operação retórica, como elocução, tropo ou figura, possuía outras denominações, como: conceito, *conchetto*, *concepto*, conceito engenhoso, argúcia, entimema e silogismo retórico.

Segundo Hansen (2000, p. 319), a prática e a doutrina da *agudeza* reciclam a *Retórica* e a *Poética* aristotélicas, além de vários autores latinos, retomando o pressuposto exposto no *De anima*, de que qualquer discurso é, por natureza, metafórico, uma vez que os conceitos são imagens mentais que substituem os objetos da percepção e os signos verbais, orais e escritos são entendidos como imagens das imagens mentais.

A compreensão deste engenho, ou “capacidade de estabelecer relações inesperadas ou não-vistas entre coisas e palavras já vistas ou já sabidas” (HANSEN, 2004, p. 1) exigia um protocolo de leitura, através de um público leitor interativo e, nas sociedades de Corte dos séculos XVI e XVII, funcionava como dispositivo simultaneamente poético e político, pois “classificava e conferia distinção a tipos intelectuais capazes de produzi-lo e entendê-lo, como o *discreto*, desclassificando o incapaz como *vulgar* ou *néscio*.” O tipo discreto era erudito e dominava as artes da memória que lhe permitiam conhecer todos os lugares-comuns aplicados à escrita. O destinatário vulgar só recebia os efeitos, pois ignorava os preceitos técnicos que os produzia, não conhecia ou não compreendia o artifício ou as regras que presidiam sua invenção (Hansen, 2008, p. 189). De acordo ainda com Hansen,

A oposição discreto/vulgar, que formaliza os destinatários e regula as recepções coloniais das representações não recobre as oposições jurídico-político-econômicas senhor/homem pobre, livre/escravo ou fidalgo/plebe. A vulgaridade não

é exclusividade dos “melhores” caracterizados pela propriedade e posição, nem da “população” do terceiro estado, os oficiais mecânicos e a “gente baixa”, mas caracteriza todo e qualquer rústico falho de discernimento. Por oposição, é discreta a representação que se caracteriza pela racionalidade engenhosa e pela prudência ético-política, independentemente da posição estamental (HANSEN, 2008, p. 191).

Além dos conceitos de autoridade, emulação, engenho e agudeza, presidiam o fazer letrado outras codificações como gênero e decoro.

Assim, os gêneros eram “protocolos” que classificavam e hierarquizavam as matérias tratadas segundo usos particulares (Hansen, 2008, p. 183) e eram determinados pela finalidade do discurso. A sátira, por exemplo, configurava-se como

Gênero público e, por isso, uma arte cenográfica, que deve ser oralizada teatralmente em voz alta para vulgares numa praça. Ela deve ser composta rapidamente, sendo para a poesia o que a caricatura é para o desenho: se for trabalhada como um soneto lírico, por exemplo, será obscura para vulgares incapazes de apreciar o estilo alto. Além disso, sendo oralizada, é dita de uma só vez, pois perde o impacto agressivo se repetida. Quanto mais “grosseira” ela é, nos vários sentidos do termo, melhor funciona, pois sua grosseria está diretamente adequada ao seu modo público e oral de recepção (HANSEN, 2008, p. 190).

Era o decoro que, pressupondo o costume, regulamentava a adequação da técnica de construção do discurso considerando o tempo, o lugar e as pessoas do público. Referia-se às partes da obra em função do seu todo com base na matéria ou assunto principal do gênero, na *inventio* através das “coisas” (*res*) adequadas ao assunto, na *dispositio* ou ordenação das partes adequada ao assunto visando a utilidade e na *elocutio* ou ornamentos através das palavras adequadas. O decoro direcionava pragmaticamente a construção da obra enquanto artefato, prescrevendo a adequação do modo textual ao local e situação de elocução.

De acordo com Marañon Ripoll (2005, p. 73), Quevedo conhecia todas essas tradições de escrita. No entanto, nunca se destacou como criador de novas formas, mas sim por levar aos limites máximos a exploração dos gêneros e modelos que vigoravam no período. Sua escrita reflete a leitura de Horácio, Pérsio, Juvenal e Luciano como satíricos e de Sêneca e Epiteto como filósofos estoicos. Em sua produção satírica, distingue duas formas do gênero: a clássica de *sermo* e a sátira menipeia, adotando a primeira em sua produção poética moral e satírica e a segunda nos *Sueños*, onde realiza uma mistura dos registros sério e jocoso. Para melhor compreensão dos aspectos relacionados à sátira passamos a abordá-la em breves linhas a seguir.

1.3.3 A sátira

A sátira tem origem latina e é cultivada entre os humanistas europeus a partir do século XV. Marañon Ripoll (2005, p. 72) afirma que estes pensadores contribuíram decisivamente para a recuperação de Luciano de Samósata na Itália, tendo sido Erasmo de Rotterdam o responsável pela tradução de suas obras, que foram publicadas nas primeiras décadas do século XVI. Erasmo também redescobriu a obra de Sêneca, especialmente a *Apocolóntosis*, enunciada por um “Eu” satírico que serviu como modelo dispositivo para outras sátiras neolatinas. Na Espanha, a tendência de escrita desta tradição em prosa e verso e em terceira pessoa, denominada “menipeia”, se desenvolveu de duas formas: os erasmistas seguiram a vertente dialogada, mas houve também quem, como Justo Lipsio, adotasse a forma enunciada por uma voz satírica.

Marañon Ripoll (2005, p. 67) apresenta um percurso dos estudos realizados sobre a sátira e afirma que, até o final da década de 80 do século XX, o enfoque crítico, especialmente sobre a produção do Século de Ouro, era muito diferente daquele que passou a ser aplicado a partir dos primeiros anos do século XXI. Era corrente naquele período a percepção de uma tendência que partia do gênero satírico original em direção a uma atitude satírica, através de elementos comuns que uniam diversas manifestações literárias. Assim, trabalhos como os de Frye (1971), Peale (1973), Scholberg (1971) e García Valdés (1993) consideravam a sátira “uma atitude que se expressa em todas as formas literárias e que compreende tudo o que vai desde a burla, a zombaria o

vexame, até a injúria, o protesto ou a denúncia”¹¹ (MARAÑON RIPOLL, 2005, p. 69). Estes autores não consideravam a sátira como gênero em si, mas um modo ou atitude trans-histórica presente em todos os gêneros. No entanto, os trabalhos de Lía Schwartz (1990) e Ramón Valdés (1990) demonstraram a existência de uma consciência de gênero em torno à recepção dos textos que construíam determinadas expectativas no leitor e que foram capazes de reformular o enfoque dado por seus antecessores. Consolidou-se, a partir daí, o entendimento de que a sátira configura um gênero, constituído por uma série de componentes estruturais e estilísticos que a caracterizam como tal.

Assim, Crosby (1993, p. 17) a define como

Obra de conteúdo variado, que emprega recursos humorísticos (a paródia, o exagero, a ironia, a burla, a alusão) para expressar e dramatizar certas opiniões ou pontos de vista sobre questões sociais, ideológicas ou filosóficas e que costuma obedecer à prerrogativa de “deleitar ensinando” enunciada por Horácio (CROSBY, 1993, p. 17)¹²

Hansen (1989), por sua vez, considera a sátira a partir das condições de produção poética específicas do século XVII. Para ele, a sátira é instrumento da contrarreforma, validado pelo Direito Canônico que regulava a hierarquização jurídica das práticas do Antigo Regime.

Assim, a partir do significado dado ao termo *política* nos séculos XVI e XVII como arte que garantia a segurança da república contra inimigos externos e buscava preservar a concórdia interna através da solução dos conflitos de interesses, Hansen (1989, p. 65) entende que

A sátira barroca seiscentista é política segundo esse duplo registro: funciona como uma técnica que hierarquiza metaforicamente a segurança da população, encenando seu controle no discurso e pelo discurso. Impondo normas aos corpos de

¹¹ “Una actitud que se expresa en todas las formas literarias y que comprende todo lo que va desde la burla, la mofa, el vejamen, a la invectiva, la protesta o la denuncia.”

¹² “Obra de contenido variado, que emplea recursos humorísticos (la parodia, la exageración, la ironía, la burla, la alusión) para expresar y dramatizar ciertas opiniones o puntos de vista sobre cuestiones sociales, ideológicas o filosóficas. Suelen obedecer al dicho de Horacio, “deleitar enseñando”.

linguagem, ela os interpreta como adequação ou desvio da lei positiva e natural de que se faz emissária, fundamentando a crítica, de direito, para a mesma população, a um tempo referencial e destinatário de sua intervenção. Ao propor a correção dos vícios – políticos no mau sentido referido – ela o faz em nome do ideal de bem comum ausente que a enunciação racional efetua, ditando a retificação do que expõe (HANSEN, 1989, p. 65).

Para Hansen (1989, p. 66) a sátira está inserida em um contexto de reinterpretação de tópicos da Retórica Clássica pela doutrina escolástica no qual é mantida a “normatividade clássica dos gêneros, da divisão dos estilos e da verossimilhança, adaptando-as a novos fins”, muitos deles ditados pelo Concílio de Trento de 1563, no qual os “procedimentos artísticos foram apropriados pela máquina católica da propaganda da fé” (HANSEN, 1989, p. 67).

Assim, para reforçar o pensamento católico, que se opunha ao maquiavelismo e às doutrinas protestantes, “a sátira age como castigo que, desvelando e amplificando o mal, impõe a penitência” (HANSEN, 2004, p. 49).

De acordo com Hansen (2004, p. 54), a sátira enquanto gênero é regrada por preceitos retóricos e “resultado da construção de uma *persona* satírica”, através da articulação de convenções, tidas como lugares-comuns da poética, como a misoginia, a usura, a avareza e a limpeza de sangue, que remontam à Idade Média e que são utilizadas para criticar qualquer membro do Estado que não observasse o decoro prescrito para sua classe.

Segundo Hansen (2004, p. 225), a *persona* satírica nada tem de traços psicológicos, constitui-se como ficção que constrói retoricamente a deformação dos vícios através de dicotomias como discreto X vulgar, fidalgo X plebeu, vil X nobre, etc.

Como anteriormente afirmado, para Hansen (2008, p. 190) a sátira é caricatura que previa a dupla recepção discreto/vulgar e, segundo os preceitos aristotélicos, deveria adequar-se ao público podendo ser programaticamente vulgar, mas sempre a serviço do Estado católico. Neste sentido, utiliza os elementos já mencionados: autoridade, emulação, engenho, agudeza e decoro, dentre outros, para produzir o efeito de maravilha no leitor.

Especificamente quanto à sátira quevediana e aos *Sueños*, Marañon Ripoll (2005) afirma que podem ser entendidos como

Visões negativas e cínicas nas quais se censuram os maus costumes através do paradoxal resultado positivo que geram para aqueles que os cultivam no mundo, mas vistos através de outro filtro, o do mundo ultraterreno, de onde são enunciadas. Este filtro é o que permite apresentar a humanidade como um conjunto externo, distante, aparentemente objetivável, para destacar e extrair os elementos que a caracterizam negativa e ridicularmente e apresentá-los como verdades; assim, o mundo real é contrafeito e se adota a parte pelo todo em uma visão grotesca da realidade¹³ (MARAÑON RIPOLL, 2005, p. 77).

Além destes aspectos, a definição da obra satírica de Quevedo como menipeia, segundo Marañon Ripoll (2005, p. 82), está relacionada às raízes clássicas, cujos temas comuns são três: os perigos decorrentes da acumulação e do mal-uso da riqueza, da ambição e do poder; o fato das coisas nunca serem como parecem ser; e a consideração do mundo como um lugar enlouquecido. Relaciona-se também aos cenários em que se desenvolvem: o outro mundo ou a completa ausência de cenário; à caracterização dos personagens como tipos monológicos; ao espírito cínico, cômico e ridículo, além do discurso que desenvolve.

Segundo Marañon Ripoll (2005, p. 128), a linguagem satírica utilizada por Quevedo constrói uma visão de mundo expressa por conceitos sempre gerados a partir de artifícios verbais e retóricos, sendo comum o uso de hipérboles, metáforas, metonímias e sinédoques.

Em seus prólogos, Quevedo utiliza de forma criativa as prerrogativas retóricas, estabelecendo um jogo de comicidade muitas vezes absurda e grotesca, para realizar a denúncia e revelar todo um

¹³ “Visiones negativas y cínicas en las que se censuran las malas costumbres por el paradójico resultado positivo que generan para los que las cultivan en el mundo, pero vistas de nuevo a través de otro filtro como es el del mundo ultraterreno desde el que se enuncian. Este filtro es el que permite presentar a la humanidad como un conjunto externo, lejano, aparentemente objetivable, para destacar y extraer los elementos que la caracterizan negativa y ridicularmente y presentarlos como verdades; así, el mundo real es contrahecho y se adopta la parte por el todo en una visión grotesca de la realidad.”

conjunto de forças que regulava a escrita. No período em que, como visto, vigorava a monarquia absolutista, os procedimentos artísticos eram utilizados a serviço da contrarreforma e o triunfo do sistema de valimento, convertia a amizade em arma política, a sobrevivência dos textos dependia de estratégias relacionadas à edição, circulação e recepção. Nesse contexto, os mecanismos de controle impostos pela censura inquisitorial e a prática do mecenato como instrumento para consolidar o prestígio social e meio de propaganda política são alguns dos temas recorrentes na crítica que o autor realiza em seus prólogos e, por isso, serão abordados em breves linhas a seguir, com o objetivo de aprofundar o conhecimento do texto de partida e fundamentar a tomada de decisões ao longo do processo tradutório.

1.3.4 A censura inquisitorial

A sociedade espanhola seiscentista caracterizava-se, dentre outros aspectos, pela repressão e a Inquisição era uma das instituições responsáveis pelo controle dos cidadãos. Segundo Rose (2001, p. 130), pode parecer paradoxal o florescimento da Inquisição no período em que a cultura espanhola atingia seu apogeu e o império se estendia por todas as terras do mundo. No entanto, segundo a autora, uma coisa acompanhava a outra já que

O Santo Ofício existia para controlar a vida dos cidadãos que pudessem ameaçar o poder eclesiástico e imperial. Com isso tornava a todos suspeitos, ninguém podia escapar a esse controle e este fato afetou profundamente e por muito tempo a cultura espanhola¹⁴ (ROSE, 2001, p. 130).

A presença inquisitorial criava uma atmosfera de terror através de vários mecanismos. Rose (2001, p. 133) destaca os chamados “autos de fé”, definidos como uma cerimônia religiosa solene que mostrava a supremacia da fé católica frente à heterodoxia, que eram organizados em praça pública e compunham um verdadeiro espetáculo no qual os condenados eram julgados a penas que incluíam o exílio, a condenação às galeras ou à pena capital de perecer em chamas.

¹⁴ “El santo Oficio estaba para controlar las vidas de los ciudadanos que pudieran amenazar el poder eclesiástico e imperial. Como eso hacia a todos sospechosos, nadie podía escapar a ese control, y este hecho afecto profundamente y por mucho tiempo a la cultura española.”

Além disso, Gacto Fernández (1991) destaca o controle que se fazia da literatura no período como uma das atribuições centrais do Tribunal do Santo Ofício. E este controle estava inserido em uma lógica na qual o livro se constituía como “veículo ideal para a difusão de atitudes doutrinárias, correntes de pensamento e ideologias que pudessem ser consideradas perigosas, quando não abertamente condenáveis pelos poderes constituídos”¹⁵ (1991, p.11). O autor demonstra o funcionamento dessa censura em sua realidade prática e diária, apontando para a existência de dois sistemas distintos: um caracterizado como preventivo e outro, como repressivo.

Sobre a censura prévia, Gacto Fernández afirma ter sido instituída juridicamente pelos reis católicos Fernando e Isabel no ano de 1502, através de uma pragmática que concedia a determinadas autoridades judiciais e eclesiásticas a competência para outorgar licenças de impressão de livros dentro do Reino de Castela, assim como as permissões para vendas além de suas fronteiras. A partir de 1557 esse sistema se modifica e a concessão de tais licenças é centralizada na figura de um Conselho Real. Esse conselho edita vários textos jurídicos com disposições meticulosas que preveem, inclusive, a pena capital para a publicação ou introdução de escritos no Reino sem licença prévia ou proibidos pelo Santo Ofício (GACTO FERNÁNDEZ, 1991, p. 12).

Segundo ainda este autor, além desse controle na impressão, a fiscalização e o controle das livrarias e bibliotecas eram realizados através de um regime de visitas anuais, nas quais as autoridades responsáveis deveriam guiar-se pelo *Catálogo* de livros proibidos, elaborado pelo Santo Ofício e que, a partir de 1558 passou a ser mantido obrigatoriamente pelos livreiros para consulta pública em seus estabelecimentos por determinação da coroa (GACTO FERNÁNDEZ, 1991, p. 12).

A censura de obras publicadas era, então, reservada à Inquisição e o que se verificava na prática, conforme Gacto Fernández (1991, p.12), era a existência de um monopólio formado pelos censores inquisitoriais que controlava tanto a recepção e a tramitação das denúncias como a visita às livrarias e a concessão de autorizações para ler livros proibidos.

Para realizar a fiscalização, o Santo Ofício apoiava-se em *decretos* ou *editos* de proibição particulares e, também, periodicamente, em

¹⁵ “vehículo ideal para la difusión de actitudes doctrinales, corrientes de pensamiento e ideologías que pudieran ser consideradas peligrosas, cuando no abiertamente condenables, por los poderes constituídos”.

grandes *Índices* ou *Catálogos* de livros proibidos e expurgados. Burke (2003, p. 130) esclarece que havia muitos *Índices* locais, porém, os mais importantes eram emitidos pela autoridade papal e valiam para a Igreja como um todo. O *Index*, segundo este autor, era um “catálogo impresso – talvez mais bem descrito como anticatálogo – dos livros que os fieis eram proibidos de ler e parece ter sido criado como um antídoto para o protestantismo e a imprensa” (BURKE, 2003, p. 130) numa tentativa de enfrentar a imprensa com a imprensa, de controlar a publicação de livros. Na Espanha, a publicação inicial coube, de acordo com Gacto Fernández (1991, p. 12), ao inquisidor Valdés em 1551 e 1559. Ao longo do Século de Ouro os *Índices* mais importantes são editados em 1583 para livros proibidos e 1584 para livros expurgados, ambos do inquisidor Quiroga; o de 1612 de Sandoval y Rojas, o de 1632 de Zapata e o de 1640 de Sotomayor (GACTO FERNÁNDEZ, 1991, p. 13).

A partir de 1583 Gácto Fernández (1991, pp. 13-14) afirma que os *Índices* passam a incluir regras gerais sobre os critérios de desqualificação de obras surgidas posteriormente à edição de cada um deles. Ditas regras, em sua maioria casuísticas e incompletas, orientavam tanto os agentes da Inquisição como qualquer pessoa, uma vez que todos estavam autorizados a denunciar qualquer livro passível de suspeitas. Além da falta de critérios definidos, esse conjunto normativo previa um alto grau de flexibilidade, no qual a condição pessoal do autor, o gênero literário, a amizade ou inimizade com o censor, eram fatores que introduziam variantes que poderiam ser consideradas arbitrariamente.

A prática desse sistema repressivo foi responsável pelo surgimento de uma terceira forma de censura, denominada *censura imanente* ou *autocensura*, caracterizada, segundo Gacto Fernández (1991, p. 14), por ser uma repressão interna, nascida através da consciência da existência de um risco e de uma responsabilidade pelo que se escrevia, ainda que houvesse a obtenção de permissão para publicação.

Crosby (2001) afirma que antes de completar vinte cinco anos de idade Quevedo já havia se deparado com a rígida mentalidade dos

censores, a quem denominava “ministros dos bons costumes”,¹⁶ e esclarece que, nos processos de aprovação das obras, a referência aos “bons costumes” era uma das normas decisivas na avaliação de um livro. Para esse mesmo autor, Quevedo enfrentou o dilema entre “falar e calar-se” ao longo da vida e em suas obras, postura derivada tanto de ordem pessoal como política: “pessoal porque se tratava do impulso por expressar-se que qualquer escritor sente profundamente e política porque, na Espanha do Século do século XVII ‘falar’ trazia à colação o risco da intervenção do Estado e da Inquisição (‘calar’)”¹⁷ (CROSBY, 2001, p. 110).

Gacto Fernández (1991, p. 31) noticia que Quevedo teve seu nome incluído como autor expurgado no *Índice* de 1632 e que, mesmo antes dessa inclusão, suas relações com o Santo Ofício foram bastante complicadas. Quanto aos *Sueños*, foram publicados depois de uma profunda revisão. Antes disso, haviam circulado em versões manuscritas e impressas no Reino de Portugal e na Coroa de Aragão que terminariam proibidas no *Índice* do Cardeal Zapata de 1632. O *Sueño del juicio final* teve a licença de impressão solicitada por Quevedo ao Conselho Real negada em 1610, sob o argumento de que zombava das coisas sagradas e atentava contra as profissões honestas e os cargos previstos nas regras gerais do *Índice*, o que, segundo Gacto Fernández, se converterá em tema recorrente de boa parte da obra quevediana. Em 1612 Quevedo consegue um parecer mais favorável de um segundo censor, no entanto, a pretendida autorização não tramita e transcorrem quinze anos até a primeira impressão autorizada, na qual o *Sueño del juicio final* aparece encabeçando a série dos *Sueños* (GACTO FERNÁNDEZ, 1991, p. 32)

Quanto ao *Discurso de todos los diablos o infierno emendado*, é asperamente criticado um ano após sua publicação, em 1628, pelo padre Diego Niseno, a quem o autor ridiculariza tempos mais tarde na obra *La Perinola*. Gacto Fernández (1991, p. 33) afirma que a rigidez ortodoxa que motiva a crítica ao texto quevediano contrasta com a realizada na obra *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, em cuja primeira edição consta um panegírico subscrito pelo mesmo censor. Postura igual

¹⁶ “ministros de buenas costumbres”.

¹⁷ “personal porque se trataba del impulso por expresarse que siente profundamente cualquier escritor, y política porque en la España del siglo XVII «hablar» traía a colación el riesgo de la intervención del Estado y de la Inquisición («callar»).

é observada por outro grande crítico e delator de Quevedo, Frei Juan Ponce de Leon. Da mesma forma, o Dr. Bartolomé de la Fuente, que também emite um parecer em 1630, e se baseia igualmente em aspectos subjetivos, como a personalidade “subversiva” do autor em detrimento de uma análise objetiva da obra. Este fato confirma, segundo Gacto Fernández, a relevância da amizade e da inimizade no século XVII, que operavam como fatores decisivos na ocasião de emitir algum parecer moral sobre uma obra literária (1991, p. 37).

A censura atuou de forma veemente em outras obras quevedianas, criando numerosas oportunidades de ataque por seus inimigos, a exemplo dos escritores Juan Pérez de Montalbán, Ruiz de Alrcón e Gôngora. Ettinghausen (2010, p. 298) afirma que a partir do momento em que passaram a circular como manuscritos, os *Sueños* foram um “escândalo de êxito” que intensificaram a fama e a notoriedade de Quevedo, ao mesmo tempo em que originaram fortes pressões contrárias ao autor por parte de setores influentes e reacionários da sociedade. Crosby (2001, p. 116) aponta para o fato de que, em razão da popularidade alcançada, os “mercadores de livros” passaram a imprimir os textos movidos pela intenção de lucro e pela expectativa de grandes vendas, o que realmente aconteceu. Para satisfazer a demanda, foram publicadas de forma não autorizada, entre 1626 e 1629, sete edições dos *Sueños*, seis do *Buscón* e dez da *Política de Dios*, sendo cinco edições destinadas à França, Itália e Portugal. Segundo Crosby, a título de comparação, foram publicadas no mesmo período, cinco edições da primeira parte do *Quixote*, publicadas entre 1605 e 1614 e apenas uma edição da segunda parte, publicada entre 1615 e 1630, sendo três edições destinadas ao estrangeiro. Para Crosby, apesar do êxito, Quevedo recebeu com amargura o sucesso porque, das treze edições dos *Sueños* e do *Buscón*, nenhuma saiu ileso de estragos.

Gacto Fernández (1991, pp. 40-41) aponta para a existência de um cartel contra Quevedo nos meios inquisitoriais e cita uma notícia segundo a qual, em dezembro de 1629, a Junta preparatória do Índice de 1632 que celebrava reuniões periódicas, reúne-se para examinar “o problema Quevedo”. Essa junta determina o recolhimento de todas as obras do autor que haviam saído até então. Como estratégia para contestar as críticas, Ettinghausen (2010, p. 304) explica que Quevedo lançará mão de dois argumentos, que serão por ele defendidos ao longo de toda sua vida: o primeiro, que suas obras haviam sido publicadas fora do reino de Castela em textos corrompidos e não autorizados; o segundo, que a má reputação de que gozavam os textos não derivavam

deles, mas sim da má conduta que ele, autor, havia ostentado em sua juventude. Além disso, Gacto Fernández (1991, pp. 40-41), assevera que, preocupado com a possibilidade de uma condenação formal pelo Santo Ofício, Quevedo encarrega seu editor e amigo Alonso Messía de Leyva, da revisão de todas as obras anteriores que, finalmente, saem à luz em 1629 em uma edição autorizada com o título genérico de *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio*.

Nesta edição de 1629 são alterados todos os títulos de todas as obras. El *Discurso de todos los diablos* passou a chamar-se *El entremetido, la dueña y el soplón*; *El sueño del juicio final* se tornou *El sueño de las calaveras*; *El alguacil endemoniado* mudou para *El alguacil alguacilado*; *El sueño del infierno* transformou-se em *Las zahúrdas de Plutón* e, finalmente, *El sueño de la muerte* converteu-se em *La visita de los chistes*. O prólogo desta obra discorre sobre a retratação e, em 1632, três anos após a publicação dos *Juguete*s, foram incluídas no *Índice* do Cardeal Zapata todas as edições anteriores dos *Sueños*, juntamente com boa parte da obra festiva do autor e do *Buscón* (GACTO FERNÁNDEZ, 1991, p. 50).

Apesar de toda a perseguição existente, Gacto Fernández (1991, p. 60) faz referência a certa “dissimulação benevolente” por parte dos censores, uma vez que elas continuaram circulando, ainda que de forma clandestina, muitos anos após a determinação de proibição. Acerca da inclusão de Quevedo no *Índice* de livros proibidos de 1632, Ettinghausen (2010, p. 308) comenta a decisão inquisitorial prolatada antecipadamente em 1629 de que fossem proibidas “várias obras, que se intitulam, e dizem ser suas, impressas antes do ano de 1631. Até que por seu verdadeiro autor, reconhecidas e corrigidas voltem a ser impressas”¹⁸ afirmando que esta sentença pode ser interpretada de várias maneiras. Por um lado, deve ter contentado aos inimigos do autor pelo simples fato de fazê-lo constar no *Índice* e pela condenação das obras que levavam seu nome à proibição ou à correção. Por outro, Quevedo pôde sentir-se medianamente satisfeito pelo fato de que tivessem sido proibidas edições que ele próprio havia denunciado como não autorizadas, repletas de acréscimos, omissões e erratas.

A alusão à censura inquisitorial é realizada sistematicamente nos prólogos quevedianos, seja através da crítica aos mecanismos de

¹⁸ “Varias obras, que se intitulan, y dicen ser suyas, impressas antes del año de 1631. hasta que por su verdadero auctor, reconocidas y corregidas se buelvan a imprimir.”

controle sobre a publicação e circulação dos livros, ou através da denúncia aos comportamentos dos agentes do Santo Ofício. Quevedo elabora estratégias linguísticas para a construção da crítica que envolvem o conhecimento de todo o contexto acima mencionado. Portanto, o alcance das distintas camadas textuais e das estruturas polissêmicas do texto de partida só é atingido a partir do acesso a este contexto, assim como ao contexto do mecenato apresentado a seguir.

1.3.5 O mecenato

A invenção da imprensa por Gutenberg em 1455 gerou consequências importantes para a sociedade da Idade Moderna. Uma das mais relevantes foi a difusão da palavra escrita que, segundo Maeso Fernández (2012, p. 109), se tornou imprescindível para as elites como criadora de memória, transmissora material de conhecimentos e canal exclusivo de comunicação. A realidade imposta pela nova tecnologia exigiu uma série de mudanças e os nobres foram os primeiros a adaptar-se a estas circunstâncias. A partir da segunda metade do século XVI, o papel desempenhado pela nobreza sofre mudanças consideráveis com a substituição de seu caráter militar por tarefas de cunho político-administrativo, que giram ao redor do monarca. Este, por sua vez, inicia, segundo Bouza (*apud* Maeso Fernandez 2003, p. 109), um processo de “domesticação” dos nobres atribuindo-lhes novas responsabilidades em troca da concessão de favores. O modelo do nobre guerreiro medieval passa a ser substituído pelo de cortesão, hábil tanto com a espada como com a pluma. Como consequência, suas virtudes de nobre transformam-se, a educação militar é paulatinamente abandonada e passa a dividir espaço com o estudo e o conhecimento das disciplinas humanísticas de maneira que, segundo Matilla (1991, p. 61), “as letras” se convertem em um elemento característico da nobreza e da monarquia e, por isso, as artes passam a ser protegidas através do mecenato.

O alcance desta transformação não pode ser compreendido sem o prévio conhecimento do “mundo nobiliário”, da necessidade e da utilidade da cultura para a consolidação dos ideais de nobreza vigentes no período, pois, nos séculos modernos, o protagonismo deste estamento em todas as esferas da vida, seu prestígio social, sua facilidade para assumir cargos, as oportunidades econômicas e a ideia de triunfo que sobre ele se projetavam fizeram com que a sociedade inteira voltasse seus olhos para quem a ele pertencia. Carrasco (*apud* Alonso-Muñer 2008, p. 51) afirma que o êxito do nobiliário como sistema de valores foi incontestável e esse protagonismo foi mais ativo no início do século

XVII, quando a aristocracia reivindicava uma maior participação na política e no governo. Nesse contexto, o sistema de valimento beneficiou ainda mais as elites nobiliárias, considerando-se que, segundo a concepção do século XVII, a amizade podia se converter em arma política. A canalização dos favores e concessões regias, através do valido Lerma no reinado de Felipe III e, posteriormente, do conde-duque de Olivares, com a subida ao trono de Felipe IV, permitiram que a nobreza pudesse chegar a conseguir atribuições e criar uma imagem antes exclusiva do soberano. Assim, o triunfo da dinâmica do mecenato se explica, em grande medida, como decorrência da tomada de consciência da utilidade da cultura como meio de propaganda política e hábito de distinção social. A antiga nobreza guerreira, que considerava o mundo das letras distante e alheio modifica sua opinião e passa a aceitar a compatibilidade entre as armas e as letras, participando deste universo simultâneo.

De acordo com Alonso-Muñumer (2008, p. 53) para a manutenção do status de privilégio de que gozava, ela passou a desenvolver uma consciência nobiliária específica de pertencimento a um grupo, que compartilhava códigos de conduta e linguagem comuns. Tanto a heráldica como a genealogia eram instrumentos que ligavam a experiência vital do indivíduo a um passado familiar que deveria honrar e respeitar e para o qual convergiam uma atitude e um comportamento específicos. A educação e a tradição contribuam para potencializar esse mundo hermético e hierárquico e fixavam a responsabilidade ante o clã e a sociedade mesma. Segundo Carrasco (*apud* Alonso-Muñumer, 2008, p. 54), a inclinação da alta nobreza ao colecionismo e ao mecenato tinha um objetivo utilitário, pois era sinal de distinção e apreço social, fortalecimento da imagem e perpetuação da fama. Por outro lado, de acordo com este autor, cumpria com os arquétipos elaborados no Renascimento, nos quais o manejo das armas competia com o refinamento e com o cultivo das letras e das artes, mais característico do homem da corte. A arte e as humanidades potencializavam as habilidades intelectuais do cortesão e se convertiam em instrumento para consolidar o prestígio social, além de atingir o fim político mais concreto de alcançar o amor do príncipe e gozar de sua intimidade. Felipe II, ao longo de seu reinado, iniciou um processo de controle dos hábitos individuais e comunitários com a finalidade de homogeneizar seus súditos no qual a imprensa tinha um papel destacado. O monarca atuou tanto como protetor de escritores e promotor de monumentais empreendimentos editoriais, como repressor ativo de certas leituras. A

ambiguidade desta relação não é atribuída a questões pessoais, mas deve-se, segundo Bouza (1998, p. 158), ao sentimento de receio em relação aos livros que se desenvolveu na Europa com a reforma protestante, em decorrência da utilização da imprensa como suporte difusor pelos reformados. Burke (2003, p. 111) afirma que Felipe II fora apelidado por seus súditos de “rei do papel (el rey papelero)” em razão do tempo que despendia na análise de documentos gerados com o intuito de se informar sobre a vida de seus súditos. O monarca era um “rei católico precavido”, nas palavras de Bouza (1998, p. 163), que fomentou estratégias editoriais. Dedicou uma atenção minuciosa às publicações impressas, uma vez que elas não somente definiam um novo modo de exercício do poder sobre os territórios e seus habitantes, mas, também, deveriam assegurar a homogeneização religioso-católica do império. Assim, se vinculam os usos da nova técnica tipográfica com as duas tendências que caracterizam a alta Idade Moderna na Espanha e fora dela: a “absolutização” do poder real e a “confessionalização” dos súditos reunidos de bom grado ou por força de uma fé-única.

De acordo com Bouza (1998, p. 163), Felipe II se transforma ele próprio em tipógrafo e eleva à categoria de “régio ofício”, a profissão de impressor, entabulando uma relação com a tipografia que vai além da retórica condição de mecenas a quem dedicar este ou aquele livro. O rei tinha consciência do papel destacado da imprensa enquanto difusora da propaganda ampla, barata e tendencialmente universal que necessitavam os príncipes, uma vez que a mecânica tipográfica supunha que um mesmo original pudesse ser reproduzido massivamente, a preços reduzidos e com a garantia de que a transmissão da mensagem não se modificaria.

Através da iniciativa de fundação da Real Biblioteca de El Escorial o monarca constituiu um projeto que, de acordo com Chartier (In Bouza, 1998, p. 8), não visava apenas a acumulação de livros, mas também fazia parte das amplas iniciativas editoriais postas a serviço da contrarreforma. Essas iniciativas incluíam estratégias de informação sobre a vida dos súditos através da criação de documentos oficiais, como relatórios que derivavam de respostas a questionários conhecidos como *Relaciones tipográficas* e que, segundo Burke (2003, p. 120), provinham de aproximadamente 680 vilarejos da região de Nova Castela. Para Burke “o Escorial pode ter sido o centro da maior massa de documentos oficiais coletados desde o Império Romano” (2003, p. 111).

Neste período também a relação com o livro estava permeada por uma redefinição de modelos, por uma polêmica acerca das letras na educação dos jovens nobres e no serviço real. O livro propõe uma reflexão profunda sobre a relação específica que liga discursos e imagens unidos por um modelo retórico compartilhado que atribui uma potência discursiva às imagens e que, por outro lado, exige dos discursos a força visual da *ekphrasis*, gênero de discurso epidítico feito com descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação, segundo Hansen (2006, p. 86).

O reinado de Felipe III (1598-1621), ao contrário de seu antecessor, é marcado por um novo estilo de vida, muito mais lúdico e cortesão, no qual a figura do valido Dom Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, exerceu grande influência. Segundo Cacho (2007, p. 40), Lerma é o responsável pela implantação de grandes reformas na corte, movidas por interesses políticos e pessoais. Como “sombra” do monarca, estabelece um controle da esfera íntima do poder, organizando e planejando estratégias para afastá-lo de Madri e da influência dos secretários e conselheiros de seu falecido pai, Felipe II. Cacho (2007, p. 41) afirma que a manipulação dos recursos propagandísticos com a finalidade de afirmar a perfeição do monarca fez parte deste conjunto de estratégias. Assim, Lerma constrói uma imagem na qual a corte passa a ser composta por um rei que configurava a divindade, poderoso, justiceiro e benéfico, porém distante e inalcançável, tendo o Duque como mediador entre os súditos. O valido estimula uma série de atividades lúdico-artísticas, organizando uma corte espetáculo que apresenta, de forma plástica, todo um programa ideológico. Converte a festa em instrumento publicitário e exerce enorme influência, direta ou indireta, sobre a criação literária neste momento de transição em que os velhos moldes estavam se esgotando e novos eram forjados. De acordo com Cacho (2007, p. 44), muitos membros da corte eram escritores, especialmente poetas como Conde de Salinas, Francisco de Borja y Aragón, Tassis e Quevedo. Abundava, no entanto, a literatura cortesã, elaborada para os festejos do Duque que, por sua vez, pretendia mostrar-se como mecenas, protetor das artes. Naturalmente, diante deste panorama, eram muitos os escritores “pretendentes” que frequentavam a Corte em busca de proteção e apoio, especialmente da família Sandoval, iniciando a modalidade de escritor “de ofício” a serviço de um mecenas. As mudanças políticas influenciaram o desenvolvimento de novos modelos na estrutura

poética, no desenvolvimento do cultismo e do conceptismo e na fixação da comédia como gênero. O valido aparece como novo tema, sendo inúmeros os livros de conselhos para os privados e também muitos textos teatrais nos quais esta figura é protagonista. O gênero panegírico é um dos que mais evoluiu e o desejo de superação em relação aos escritores anteriores faz com que os poetas criem um estilo hiperbólico, alegórico e pomposo, como afirma Cacho (2007, p. 50).

Na comédia *Cómo ha de ser el privado*, Quevedo escreve uma espécie de instrumento didático para que o Rei e seus colaboradores mais próximos fossem expostos ao que o escritor considerava a forma perfeita de governo cristão. Trata-se de uma comédia com importante conteúdo ideológico, cujos temas político-ético-religiosos de que trata direta ou indiretamente, estão conectados com o movimento anti-maquavelista espanhol, como assegura Iglesias (2010, p. 102).

Turina (1989, p. 162) afirma que, apesar das estratégias de Lerma, Felipe III, como mecenas e protetor das artes, não pode ser comparado a seu pai. O rei, no entanto, enriqueceu o patrimônio arquitetônico e as coleções artísticas da coroa com mais de quatrocentos quadros, que incluem obras importantes de Rubens, e cercou-se de ministros e colaboradores colecionadores como Juan de Borja, Conde de Ficalho e Lorenzo Ramirez de Prado, cujos modelos eram imitados por toda corte, além de ter a seu lado Pantoja de la Cruz e Carducho.

No período posterior, Felipe IV foi talvez o maior colecionador de arte de sua época, como afirma Elliott (2006, p. 43). Era a figura central em uma corte na qual as artes disfrutavam de especial favorecimento real e onde se acreditava que uma constelação de eruditos ao redor do monarca redundaria em sua glória e proclamaria suas virtudes. Não era, porém, um mecenas no sentido daquele que encomendava obras para fomentar uma forma de arte em particular ou para estimular a criatividade e o desenvolvimento de um homem de letras ou artista, à exceção de Velázquez. O rei planeta interessou-se pela música, pelo teatro, pela literatura e especialmente pela pintura. Ao inaugurar o Palácio do Bom Retiro em dezembro de 1633 criou um espaço especialmente destinado ao cultivo das artes, onde eram recebidos sob sua benigna proteção os poetas e eruditos da corte e onde eram realizadas produções teatrais. A partir de 1635 Calderón foi considerado o dramaturgo oficial do palácio, recompensado com uma sucessão de benefícios: a concessão do hábito da Ordem de Santiago em 1636, uma pensão em 1645 e a nomeação como capelão de honra do rei em 1663. Elliot (2006, p. 56) afirma que talvez a maior iniciativa

respeitante ao mecenato em todo o reinado de Felipe IV tenha sido a promoção da carreira de Velázquez que se prolongou desde o momento em que o artista foi nomeado pintor do rei em 1623, com a concessão de uma viagem à Itália no período compreendido entre 1629 e 1631, para ampliar seu conhecimento de gêneros e estilos, até sua nomeação como cavaleiro da Ordem de Santiago em 1659 frente a uma forte oposição.

Elliott (2006, p. 47) afirma também que a conversão de Felipe IV em modelo de monarca “cultivado” deve-se em grande parte ao esforço do valido Conde-Duque de Olivares, responsável por sua educação. Olivares, que construiu uma sólida formação em Salamanca, era um extravagante mecenas de homens de letras em sua Sevilha natal e levou para a corte de Madri a importância do conceito de mecenato e do boato espetacular. Levou também alguns conterrâneos considerados eruditos e com talentos artístico-literários que incluíam, além de Velázquez, o poeta e pintor Juan de Jáuregui, o poeta Francisco de Calatayud e o poeta e erudito Francisco de Rioja. Este último, na qualidade de bibliotecário de Olivares e depois do próprio rei, fazia uma importante contribuição à vida artística e literária da corte nas décadas de 1620 e 1630.

Olivares era dos grandes bibliófilos da época, com um interesse apaixonado por livros que tentou contagiar o rei estimulando a leitura assídua e o cultivo à biblioteca pessoal de Felipe IV, conhecida como Librería de la Torre Alta del Alcázar. Esta biblioteca, diferentemente da biblioteca real de El Escorial, criada por Felipe II, avô de Felipe IV, se caracterizava como ambiente de trabalho e era composta por cerca de 2.200 volumes nos quais os escritores do Século de Ouro estavam bem representados através de Cervantes com suas *Novelas Ejemplares* e *Persiles y Segismunda*, de Góngora com *Soledades* e de um grande número de obras de Lope de Vega.

Segundo Elliott (2006, p.49), prosperavam na corte aqueles poetas e dramaturgos que se dirigiam com êxito a Olivares em busca de proteção e ascendência. Nos primeiros anos de reinado todos se apressaram em saudar o novo regime, mas a transição resultou difícil para alguns. Quevedo, como protegido do conde de Osuna se viu em um precário equilíbrio entre a esperança e o desespero com a subida ao trono de Felipe IV. Dedicou a Olivares a parte I de sua obra *Política de Dios* e pouco a pouco foi abrindo caminho junto ao novo governo. Autorizado a retornar do exílio, se integrou lentamente ao grupo de escritores que Olivares estava formando na corte, mas nunca desfrutou da amizade daquele.

Apesar dessa proximidade com o rei, a relação do nobre com as letras era ambígua. Carrasco (*apud* por Alonso-Muñumer, 2008, p. 54) afirma que, se por um lado havia o interesse em atingir o ideal cortês de prestígio social, por outro não havia grande consideração com o artista e com o intelectual que precisavam colocar-se a serviço de um nobre para adquirir reconhecimento. A vinculação a um protetor proporcionava o contato com uma rede clientelar e o benefício de uma pensão ou algum dinheiro eventual, além de se configurar como meio recíproco de aquisição de honra e fama. A relação de mecenato criava certa dependência do trabalho criativo em relação ao mecenas e os artistas e escritores poderiam sofrer o mesmo destino de êxito ou fracasso do nobre ao qual se ligavam através de dedicatórias, encomendas, remuneração econômica, amizade ou companhia.

Neste contexto, os elementos paratextuais, especialmente prólogos e dedicatórias, eram utilizados para a obtenção de recompensa e apoio por parte dos destinatários que costumavam ser personagens influentes da vida política ou cultural do momento. Segundo Copello (2001, p. 357), existia todo um sistema de alianças e amizades que impregnava os textos prologais e tinha um peso no mercado editorial. Assim, nesse espaço dialógico, Quevedo denuncia esse sistema e o uso que se fazia das letras. No capítulo que segue apresento alguns aspectos relacionados aos paratextos.

CAPÍTULO 2: ELEMENTOS PARA A TRADUÇÃO DOS PRÓLOGOS NAS SÁTIRAS DE QUEVEDO

Abordo neste capítulo a questão paratextual, através da perspectiva teórica de Gérard Genette (2009). Exponho uma breve cronologia dos prólogos quevedianos, discorro sobre a temática e a estrutura de cada um dos textos prologais, além de apresentar a proposta de tradução.

2.1 Os prólogos como paratextos

O termo *paratexto* designa o conjunto de elementos que acompanham o texto. Segundo Genette, estes elementos não somente apresentam o texto, mas o tornam presente no mundo, facilitando seu acolhimento pelo público e direcionando a leitura. Assim,

O paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder (GENETTE, 2009, p. 9).

De acordo com Genette, o paratexto caracteriza-se por ser, ao mesmo tempo, uma zona de transição e uma zona de transação que tanto oferece ao público leitor a possibilidade de acesso ao texto como apresenta estratégias e pragmáticas para uma leitura mais pertinente. Para o autor francês, os títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, epígrafes, dedicatórias, notas, nome do tradutor e posfácios são exemplos de elementos que compõem o paratexto.

Genette afirma também que a definição de um elemento de paratexto está relacionada à análise de características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais. Desta forma, em relação ao lugar, o paratexto pode se situar em torno do próprio texto, no espaço do mesmo volume, dando origem ao peritexto, ou a uma distância maior, fisicamente afastada do texto, como entrevistas ou comunicações privadas, caracterizando-se como epitexto. Quanto ao traço temporal, o paratexto pode ser anterior ao texto, como no caso de panfletos ou pré-publicações em jornais ou revistas; original, quando aparece ao mesmo tempo em que o texto; posterior e tardio ao surgir

mais tarde que o texto e póstumo ou ântumo se produzido após a morte ou em vida do autor. No tocante à substância, os paratextos são, em sua maioria, de ordem textual. No entanto, manifestações icônicas (ilustrações), materiais (escolhas tipográficas) ou factuais (fatos conhecidos do público) também possuem valor paratextual.

A condição pragmática, por sua vez, é definida, pelas características da instância de comunicação. Assim, considera a natureza do destinador, seu grau de autoridade e responsabilidade, a natureza do destinatário e a força ilocutória da mensagem. O destinador, na maioria das vezes é o autor, o que qualifica o paratexto como autoral, mas também pode ser o editor, dando origem ao paratexto editorial. Autor e editor podem transferir sua responsabilidade a um terceiro e então o paratexto se chamará alógrafo. O destinatário é o público e alguns elementos de paratexto efetivamente se dirigem ao público em geral. Porém, como forma de especificar e restringir, outros elementos paratextuais dirigem-se apenas aos “leitores do texto” como o prefácio, e existem também elementos direcionados aos críticos e livreiros. Todos estes constituem o paratexto público. O paratexto privado, por sua vez, é dirigido a simples particulares e o paratexto íntimo forma-se através de escritos do autor a si mesmo, como os diários ou outros lugares.

No que diz respeito à responsabilidade, é qualificada como oficial “toda mensagem paratextual que o autor e/ou editor assumem abertamente, e de cuja responsabilidade não se pode esquivar” (GENETTE, 2009, p. 16). Oficiosa, por outro lado, é aquela na qual podem ser utilizadas negações como “Não foi exatamente isso que eu disse” (GENETTE 2009, p. 16).

No tocante à força ilocutória da mensagem do paratexto, o autor francês aponta para a existência de uma gradação de estados que engloba elementos de mera informação, elementos capazes de tornar conhecida uma intenção ou interpretação autoral e/ou editorial, elementos que denotam um compromisso e elementos que possuem uma força performativa como no caso das dedicatórias.

Relativamente ao aspecto funcional, que Genette considera essencial, o paratexto é “um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (GENETTE, 2009, p. 17). Desta forma, por estar sempre subordinado ao texto, é este quem determina sua funcionalidade. Assim,

As funções do paratexto constituem, pois, um objeto muito empírico e muito diversificado, que

se deve evidenciar de maneira indutiva, gênero por gênero e, muitas vezes, espécie por espécie (GENETTE, 2009, p. 18).

Em sua obra *Paratextos Editoriais*, Genette descreve e analisa cada um dos elementos que compõem os paratextos. Como o objetivo deste trabalho é traduzir e comentar os prólogos das obras satíricas quevedianas, trato aqui de delimitar os aspectos específicos desse elemento paratextual, definido como “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p. 145) e que possui como possíveis “parassinônimos” os termos introdução, prefácio, preâmbulo, advertência, exórdio e proêmio, dentre outros.

O autor explicita que a eloquência clássica tinha o seu preâmbulo, chamado ritualmente “exórdio”, elemento que tradicionalmente expunha a “dificuldade do assunto, o anúncio das intenções e o desenvolvimento do discurso”. O termo “proêmio” teria surgido, nas páginas que iniciam a *História* de Heródoto e constituíam um “prefácio com exposição de intenção e de método” e o “prólogo” era termo utilizado no teatro antigo para designar a parte anterior à entrada do coro que tinha como função a exposição “sob a forma de cena dialogada” ou “como monólogo de personagem” (GENETTE, 2009, p. 148). Na Antiguidade e na Idade Média vigoravam os “prefácios integrados” uma vez que, nesse período, a prática prefacial ocupava as primeiras linhas ou as primeiras páginas do texto que, por circular de forma manuscrita, não permitia a organização desse elemento em destaque. São exemplos desse prefácio integrado a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero. De acordo com Genette, é a partir do século XVI que o prefácio passa a ocupar um espaço distinto do corpo do texto, fato relacionado à prática humanista de edição e tradução de textos clássicos da Idade Média e da Antiguidade Clássica.

Martín (1993, p. 78) apresenta um breve panorama histórico da evolução do prólogo que permite compreender a relevância alcançada por este elemento paratextual ao longo do século XVII, especialmente no contexto espanhol. Assim, afirma, como Genette (2009, p. 148), que seu surgimento se deu com a tragédia grega, onde desempenhava o mero papel de expor e esclarecer, conjugado ao propósito de apresentar tanto a obra como as qualidades e circunstâncias do autor. Porém, ao longo da Idade Média, seu desenvolvimento foi interrompido. Nos séculos XIII e XIV os poucos prólogos que se escreviam voltavam a ser simplesmente

de apresentação e o diálogo com o leitor era inexistente. No século XV, o prólogo passou a ter a função de dedicatória e a espelhar a intenção docente e moralizadora proposta pelo autor. No entanto, seu ressurgimento, de forma sem precedentes, ocorre ao longo do século XVI em razão do advento do humanismo, quando se adotou a prática de escrever prólogos aos mais diversos tipos de novelas, ao drama e à poesia. No início do século XVII era comum referir-se ao gênero como um velho costume, impondo-se o uso do prólogo como um convencionalismo obrigatório para o escritor, já que esta prática literária havia se convertido em uma condição indispensável para a publicação de um livro (MARTÍN, 1993, p. 8).

Copello (2001, p. 357) atribui o protagonismo deste elemento paratextual à profissionalização da literatura, ao peso assumido pelo livro como objeto comercial e a todo um “sistema de alianças e amizades que impregna os textos prologais, dedicatórias etc., e que tem seu peso no mercado editorial”¹⁹, como visto no item 1.3.5 do capítulo anterior.

Acerca desta especificidade no âmbito espanhol, Porqueras Mayo (*apud* Cuéllar Valencia 2005, p. 161) afirma que, no período, o prólogo dará origem a uma atmosfera de ficcionalidade e se colocará entre o leitor e a obra de forma a estabelecer um diálogo entre o autor e o leitor que abordará o livro.

Porqueras Mayo define o prólogo como

O veículo expressivo com características próprias, capaz de preencher as necessidades da função introdutória. Estabelece um contato que, às vezes, pode ser implícito com o futuro leitor ou ouvinte da obra, contaminando-se muitas vezes do mesmo estilo e fazendo supor que o prologuista e o autor do livro sejam a mesma pessoa. Em muitas ocasiões pode chegar a ser, como ocorre frequentemente em nosso Século de Ouro, um verdadeiro gênero literário²⁰ (PORQUERAS

¹⁹ “sistema de alianzas y amistades que impregna los textos prologales, dedicatorias, etc. y que tiene su peso en el mercado editorial.”

²⁰ “Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto que a veces puede ser implícito con el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que el prologuista y el autor del libro

MAYO apud CUÉLLAR VALENCIA, 2005, p. 161).

Ao discorrer sobre a função introdutória, Vila Rubio (2000, p. 575) remete à retórica como responsável por sua formalização. Ao tratar da organização do discurso, a retórica dispunha ser do exórdio a finalidade de apresentação da causa para o leitor, além de procurar despertar nele uma predisposição para a aceitação da abordagem do orador. Assim, a partir da época clássica, a oratória e também o teatro, ainda que de outra forma, estabelecem e conformam distintos tipos de prólogos que darão lugar, ao longo do tempo, às diversas formas e funções desta peça introdutória.

Porqueras Mayo, por sua vez, esclarece que

O prólogo aparece como um instrumento dramático que nos introduz o conhecimento dos personagens. O prólogo teatral é, no entanto, algo adicional e extenso que pode faltar. O exórdio oratório é uma parte importante do discurso. Sua presença é imprescindível. Nasce com o discurso e não como o prólogo teatral que nasce, ou pode nascer, independentemente da peça. Sua conexão com o resto do discurso é evidente e participa de abundantes características do estilo deste. Prólogo e exórdio, no entanto, se fusionarão na prática, englobados pela função introdutória que se amplia a todas as zonas da expressividade humana²¹

sean una misma persona. En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literario”.

²¹ “El prólogo aparece como un instrumento dramático que nos introduce en el conocimiento de los personajes. El prólogo teatral es, sin embargo, algo añadido y extenso que puede faltar. El exordio oratorio es una parte importante del discurso. Su presencia es imprescindible. Nace con el discurso y no como el prólogo teatral que nasce, o puede nascer, independentemente de la pieza. Su conexión con el resto del discurso es evidente y participa de abundantes características del estilo de éste. Prólogo y exordio, sin embargo, se fusionarán en la práctica, englobados por la función introductiva que se amplía a todas las zonas de la expresividad humana”.

Assim como Genette (2009, p. 145), Porqueras Mayo (*apud* CUÉLLAR VALENCIA, 2005, p. 162) elenca vários sinônimos ao termo, tais como: proêmio, prefácio, exórdio, preâmbulo, introdução, preliminar, prolegômenos, prelúdio, apresentação, abertura e introito. Afirma que este elemento paratextual vai modelando-se como uma unidade própria até ser capaz de isolar-se do livro. Para o autor espanhol, o prólogo nasce paralelamente à gestação da obra literária e é o veículo reservado para a explicação racional da obra uma vez escrita, possibilitando um contato direto e vivo com o público. Porqueras Mayo afirma também que, particularmente no Século de Ouro, o prólogo é o sucedâneo do gênero ensaio, apenas incipiente naquele momento, no qual os escritores inclinavam-se ao recurso de epístolas, miscelâneas e tratados para fazer indagações pessoais e experimentais. Esses prólogos, na medida em que desenvolvem um tema afim ao livro, se constituem em verdadeiro ensaio independente (PORQUERAS MAYO *apud* CUÉLLAR VALENCIA, 2005, p. 163). Vila Rubio (2000, p. 574) destaca nos prólogos o fato de se constituírem como elementos independentes que podem se desprender da obra à qual pertencem e se apresentarem individualmente ou em recopilações, motivo pelo qual são abordados, inclusive, como gênero literário. Esta autora afirma, através das palavras de Porqueras Mayo, que os prólogos nascem para acompanhar uma obra, porém não necessitam dela para sobreviver. O fato de adquirirem autonomia em relação ao discurso principal torna os prólogos um paratexto particular, que se diferencia dos demais elementos paratextuais.

Cayuella (2000, p. 37), por sua vez, aponta para o caráter metatextual do prólogo, que se configura como “discurso sobre um discurso” que remete à produção do texto e à sua recepção. A autora afirma que

No século XVII, a emergência progressiva do moderno «direito de autor», a capacidade cada vez maior de «reproduzir» textos tecnicamente, a crescente possibilidade de consultar textos antes reservados a uma elite e a emergência de novas formas editoriais que compendiam saberes para colocá-los ao alcance de um maior número de leitores, tudo isso se relaciona a um debate que

encontra eco nos prólogos: são questionados os conceitos de imitação e erudição, suplantados pelos de invenção e originalidade. [...] O paratexto (dedicatórias e prólogos) como espaço metatextual, é o lugar eleito pelos autores para revelar ou calar seus «furtos», falar de seus «borrões», reivindicar sua «originalidade» e fixar os limites de uma prática lícita ou ilícita de reescritura.²² (CAYUELLA, 2000, p. 42)

Para Porqueras Mayo (apud Marañon Ripoll, 2005, p. 249) Quevedo manifesta uma total equivalência entre proêmio e prólogo, o que pode ser observado no subtítulo do *Discurso de todos los diablos* no qual o autor parodia os tópicos retóricos, como veremos a seguir no item 2.2.6. Além disso, consciente da utilização que se fazia desse elemento paratextual como instrumento de proteção e ascendência, reflete sobre seu uso e recomenda, no prólogo a “El mundo por de dentro”, datado de 1612, que “Deus te livre, leitor, de prólogos longos e de maus epítetos”²³ (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 275).

²² “En el siglo XVII, la emergencia progresiva del moderno «derecho de autor», la capacidad cada vez mayor de «reproducir» textos técnicamente, la posibilidad creciente de consultar textos antes reservados a una élite, la emergencia de nuevas formas editoriales que compendian saberes para ponerlos al alcance de un mayor número de lectores, todo tiene mucho que ver con el debate del que se hacen eco los prólogos: el concepto de imitación se cuestiona, también la erudición, suplantado por el concepto de invención y originalidad. [...] El paratexto (dedicatorias y prólogos) como espacio metatextual es el lugar que eligen los autores para revelar o callar sus «hurtos», hablar de sus «borrones», reivindicar su «originalidad», y fijar los límites de una práctica lícita o ilícita de la reescritura.”

²³ “Dios te libre, lector, de prólogos largos y de malos epítetos.”

56/1414

**SUEÑOS,
Y DISCURSOS
DE VERDADES DES-
CUBRIDORAS DE ABVSOS,
Vicios, y Engaños, en todos los Oficios
y Estados del Mundo.**

73

*Por Don Francisco de Queuedo Villegas, Cavallero del Orden
de Santiago, y Señor de Iuan Abad.*

*Al Doctor Iuan Coll Canonigo de la Illustre Iglesia Ca-
tredal de la Seo de Vrgel.*

En la fin del Libro se hallará todo lo que contiene.

Año



1627

**Con Licencia y Priuilegio: En Barcelona por Estuan Li-
beros en la Calle de Santo Domingo.**

A Costa de Iuan Sopera Librero.

Figura 03: Paratexto de *Sueños y Discursos* (1627)
(Fonte: MALDONADO, 1982, p. 55)

2.2 Os prólogos dos *Sueños* e do *Discurso*

O texto de cada um dos *Sueños* circulou inicialmente de forma manuscrita e foi impresso *a posteriori*. Acerca da história textual, Crosby (1993, p. 114) afirma que foram inúmeras as cópias manuscritas que circularam autorizadas por Quevedo (as quais ele próprio faz alusão no prólogo do texto modificado por censura inquisitorial, *Juguetes de la Niñez*). Destas, na atualidade, sobreviveram cerca de quarenta cópias, nenhuma, no entanto, autografada. O professor James O. Crosby, editor e estudioso da obra quevediana, utiliza os manuscritos que acredita fidedignos, cujas versões chegam inalteradas aos nossos dias e a partir das quais realiza suas edições crítica e anotada. Para este estudo, recorro a sua edição (Madrid: Castalia, 1993). O *Discurso de todos los diablos*, por sua vez, segundo Marañón Ripoll (1996, p. 15) foi composto em 1627. Esta obra, porém, diferentemente dos *Sueños*, nunca circulou como manuscrito. A primeira edição foi impressa em 1628. Edições posteriores circularam com os títulos *El peor escondrijo de la muerte*, *Discurso de todos los dañados y malos, para que unos no lo sean y los otros lo dejen de ser* (Valencia e Zaragoza, 1629 e Navarra, 1631) e *El entremetido, y la dueña y el soplón: discurso del chilindrón legítimo del enfado* (Madri, 1631). Marañón Ripoll realiza uma edição crítica e anotada (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005) sobre a qual fundamento o presente estudo.

Segundo Maillo-Pozo, os *Sueños* conformam um ciclo. Para este autor,

As datas de composição de cada um dos *Sueños* são conhecidas graças às dedicatórias do próprio autor. É possível que o primeiro tenha surgido de forma independente, mas no restante dos casos transparece a ideia de conjunto, tal e como revelam os prólogos que encabeçam cada peça e que fazem referência aos textos precedentes. A unidade destas composições é reforçada, também, pelo uso da sátira como gênero, pelo emprego do estilo jocoso, pela utilização do sonho como recurso estruturante e pela reiteração de figuras e motivos que chegaram a fazer parte do imaginário coletivo da época. A voz satírica sempre afirma que dirá verdades, mas na realidade, oferece um

esquema ético que deseja ser amplamente divulgado.²⁴ (MAILLO-POZZO, 2013, p. 358)

Muller também explicita que os *Sueños* constituem uma unidade de intenção satírico-política, “expressamente atestada em títulos e prólogos”²⁵ (Muller, 1978, p. 223), na qual existe uma construção temática rigorosa, cujos pavimentos são representados por cada um dos *Sueños*. Muller afirma que essa ordem interna transcende os princípios estéticos formais referentes às regras normativas de um gênero preexistente e codificado pelas retóricas da época, de maneira que deter-se apenas nos conceitos e agudezas é lançar um olhar superficial para uma obra cujo propósito artístico-formal é apresentar o drama alegórico do homem (de acordo com a ideia do grande teatro do mundo em voga no período) dividido em cinco atos que se sucedem visionariamente ante a fantasia do autor (MULLER, 1978, p. 224).

Para Muller o ponto de partida da obra está no pensamento religioso da época, nas categorias teológicas dos *Novísimos*. Este termo, de origem bíblica, se refere aos últimos acontecimentos que afetarão cada indivíduo no fim da jornada terrestre, segundo o catolicismo, quais sejam: morte, juízo, inferno e paraíso. Conforme Muller, dos cinco *Sueños*, três correspondem diretamente a estas categorias: “Sueño del Juicio Final”, “Sueño de la Muerte” e “Sueño del Infierno”. O “Alguacil endemoniado” seria uma variação do inferno e “El mundo por de dentro” representaria uma espécie de prelúdio à contemplação dos novísimos (MULLER, 1978, p. 224).

De acordo com Muller, Quevedo era consciente desta ordenação temática determinada pela teologia, fato expresso nos prólogos, sobretudo no prólogo ao “Sueño de la Muerte”, no qual menciona: “Se te parece que já é muito sonho, perdoa a modorra que padeço; e se não,

²⁴ “Las fechas de composición de cada uno de los sueños las conocemos gracias a las dedicatorias del propio autor. Es posible que el primero surgiera de forma independiente, pero en el resto de los casos queda clara la idea de conjunto, tal y como revelan los prólogos que encabezan cada pieza y que hacen referencia a los textos precedentes. La unidad de estas composiciones queda reforzada, además, por el uso de la sátira como género, por el empleo del estilo jocoserio, por la utilización del sueño como recurso estructurante y por la reiteración de figuras y motivos que llegaron a formar parte del imaginario colectivo de la época. La voz satírica siempre afirma que a decir verdades, pero lo que en realidad se ofrece es un esquema ético que quiere ser ampliamente divulgado.”

²⁵ “expressamente atestiguada en títulos y prólogos”.

vigia-me o sono, pois serei setedormente dos novísimos”²⁶ (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, 312).

O *Discurso de todos los diablos o infierno emendado*, por sua vez, é entendido por grande parte da crítica como uma continuação mais amadurecida da série dos sonhos. Esse entendimento considera, além de aspectos relacionados ao estilo, à estrutura e ao conteúdo, a afirmação de Quevedo no próprio prólogo da obra de que “de minhas obras, esta é a quintademonia, como a quintessência”²⁷ (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2005, p. 174).

Sabor de Cortázar sintetiza o pensamento dos estudiosos anteriores quando afirma que

Três deles [dos sueños] têm nomes que aludem diretamente aos novísimos: Sonho do Juízo Final (1605), Sonho do Inferno (1608), Sonho da Morte (1622). Os outros dois, O Alguazil endemoninhado (entre 1605 e 1608) e O Mundo por dentro de 1612, não ocorrem no mais-além, nem são sonhos. O Alguazil ocorre em Madri, na igreja de São Pedro; O Mundo por Dentro é uma vigília fantástica que tem lugar em um espaço imaginário, cidade irreal, soma e cifra do mundo. A este ciclo de obras visionárias que ocorrem no Inferno, devemos agregar o *Discurso de todos os diablos* (1627), de assunto e técnica similares; Quevedo diz em seu prólogo, que denomina «Avental do livro»: «De minhas obras, esta é a quintademonia, como a quintessência»²⁸ (SABOR DE CORTÁZAR, 2010, p. 127).

²⁶ “Si te parece que ya es mucho sueño, perdona algo la modorra que padezco; y si no, guárdame el sueño, que yo seré sietedurmientes de las postrimerías.”

²⁷ “Esta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia.”

²⁸ “Tres de ellos tienen nombres que aluden directamente a las Postrimerías: *Sueño del Juicio Final* (1605), *Sueño del Infierno* (1608), *Sueño de la Muerte* (1622). Los otros dos, *El alguacil endemoniado* (entre 1605 y 1608) y *El Mundo por de dentro* de 1612, no suceden en el más allá, ni son sueños. *El alguacil* ocurre en Madrid, en la Iglesia de San Pedro; *El mundo por de dentro* es una vigilia fantástica que tiene lugar en un espacio imaginario, ciudad irreal, suma y cifra del mundo. A este ciclo de obras visionarias que ocurren en el Infierno, debemos agregar el *Discurso de todos los diablos* (1627), de asunto y técnica similares; Quevedo dice en su prólogo, al que llama «Delantal del libro»: «Ésta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia».

Participam desta opinião, segundo Marañon Ripoll (2005, pp.16-21), os estudiosos Carilla (1949), Fernández (1950), Montesinos (1997), Alborg (1970), Rovatti (1968), Gómez-Quintero (1978), García Valdés (1990), Arellano (1991) e Jauralde (1998).

Conforme já mencionamos, os *Sueños* e o *Discurso* obedecem a uma cronologia, que sintetizamos no quadro a seguir:

“Sueño del Juicio”	1605
“Alguacil endemoniado”	1608
“Infierno”	1608
“El mundo por de dentro”	1612
“Sueño de la muerte”	1621
<i>Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo</i>	1627
“Discurso de todos los diablos o infierno emendado”	1628
<i>Jugetes de la niñez y travesuras del ingenio</i>	1631

Como é possível perceber, incluímos as edições impressas de 1627 e de 1631. A primeira reúne todos os textos dos *Sueños* que circularam manuscritos até então e a segunda, que foi modificada pela censura inquisitorial, é, segundo os estudiosos, a única cuja autoria é assumida explicitamente por Quevedo. Em nosso entender, essas edições apresentam no prólogo aspectos relevantes que merecem ser apresentados ao público leitor brasileiro e que serão abordados nas seções apresentadas a seguir.

Segundo Cesco (2007, p. 28), os textos dos *Sueños* estão estruturados em três partes: a dedicatória a um personagem ilustre, o prólogo ao leitor e o discurso ou narração. Nessa estrutura, os prólogos ocupam um espaço distinto do corpo do texto e são introduzidos por vocativos que parodiam a prática prologal, em voga no período, (aspecto que será aprofundado no capítulo 3 adiante), totalizando 13 páginas correspondentes a 24 parágrafos. Destes parágrafos, dois estão reservados ao “Alguazil endemoninhado”, um ao “Inferno”, quatro ao “Mundo por dentro”, dois ao “Sonho da Morte” e dois ao “Discurso de todos os diablos”. O prólogo a “Jogos de infância” é composto por quatro parágrafos e “Sonhos e discursos” se materializa em nove parágrafos. De acordo com Crosby (1993, p. 25) o “Sonho do juízo” é

uma exceção em relação aos demais no que diz respeito à estrutura formal, pois é o único em que não há prólogo ao leitor.

Em sua maioria, estes elementos paratextuais possuem como destinatador o próprio autor da narrativa, podendo por este motivo ser classificados como autorais, a exceção da edição impressa dos “Sonhos e discursos” cuja autoria é atribuída ao editor o que o torna um prólogo editorial segundo a classificação de Genette (2009, p. 15). O leitor é o destinatário de todos os prólogos, o que os caracteriza como paratexto público em oposição ao paratexto privado ou íntimo. Ainda, por surgirem concomitantemente à elaboração do discurso principal, podem ser classificados como originais quanto ao traço temporal (GENETTE, 2009, p. 12).

Os prólogos são elaborados por Quevedo através da utilização de figuras retóricas, especialmente antíteses, hipérboles, paralelismos e metáforas, além da adoção de um vocabulário extremamente expressivo, do uso de neologismos, construções sintáticas complexas e de diferentes registros que incluem tanto a língua culta como a língua popular da época séculos XVI e XVII. Nos parágrafos que os compõem, o autor contempla tanto a apresentação do discurso principal, dando-lhes uma função introdutória que procura despertar no leitor uma predisposição positiva para sua abordagem, como direciona a mensagem com o objetivo de chamar a atenção para a recepção dos textos privilegiando a função apelativa, nos termos de Jakobson (2001, p. 125), através do uso de verbos no imperativo conjugados na segunda pessoa. Além disso, procura provocar certos efeitos no receptor, como convencê-lo ou levá-lo a tomar uma decisão através da denúncia dos mecanismos de censura inquisitorial e da prática do mecenato como forma de consolidação do clientelismo. Lirot (2003, p. 4) destaca também a função didática dos prólogos quevedianos, através da inserção de narrações breves, semelhantes a parábolas, com o objetivo de reprovar e opor-se aos usos indiscriminados e sem reconhecimento de crédito para o verdadeiro autor das obras que aparecem publicadas sem permissão, adulteradas, incompletas e anônimas, aspectos que serão aprofundados no capítulo seguinte.

Nas próximas seções são apresentados individualmente os prólogos escritos por Quevedo para as obras satíricas.

2.2.1 Prólogo ao “Alguazil endemoninhado”

Segundo Ettinghausen (2010, p. 300), é o receio da má acolhida da obra pelo público que inspira este prólogo. Nele Quevedo expressa

sua preocupação com a crítica, pois o “Sonho do juízo”, que o precedeu, foi alvo dos censores e de seus inimigos literários. Por esta razão, dirige-se “Ao pio leitor”²⁹ e começa afirmando “E se fores cruel e não pio...”³⁰. Em seguida, repreende aos que “não escrevem por medo das más línguas”³¹ para depois elogiar a si próprio por haver tido “a ousadia para publicar este discurso”³².

Além disso, para Ettinghausen (2010, p. 300), Quevedo antecipa a defesa a uma possível acusação de dirigir-se aos agentes da justiça através da sátira quando afirma que o texto principal “é somente uma repreensão aos maus ministros da justiça, guardando o decoro aos muitos que existem louváveis por sua virtude e nobreza”³³. Crosby (1993, p. 157) acrescenta que neste fragmento transparece o sentido literal e direto da crítica porque a qualificação positiva da existência de muitos ministros louváveis era entendida como uma forte ironia e, na verdade, significava que não havia ninguém merecedor dessa qualificação. Assim, ao mesmo tempo em que constrói a crítica, Quevedo desmente seu sentido com a utilização de recursos irônicos, estratégia que se repete ao longo de toda a narração.

O texto prologal relaciona-se intimamente ao discurso principal que relata o encontro de um narrador com um sacerdote que exorciza um demônio dentro do corpo de um alguazil, em uma igreja em Madri. A conversa entre eles é a matéria principal de toda a obra, na qual se dramatiza a disputa sobre “calar o diabo” ou “deixá-lo falar” que se resolve a favor do narrador e contra o sacerdote-exorcista (CROSBY, 2001, p. 114). Segundo Crosby (1993, p. 29), Quevedo se dirige à Igreja explicitamente e em termos tão tradicionalmente corretos que discrepam fortemente do sentido moral e da expressão irreverente da obra. Assim, consciente do jogo existente, o autor prevê e antecipa os resultados negativos que serão gerados contra si, expressando-os através do elemento paratextual.

2.2.2 Prólogo ao “Inferno”

Neste prólogo Quevedo se dirige ao leitor em tom muito mais “amargo”, como menciona Crosby (1993, p. 43) e no discurso que o

²⁹ “Al pio lector”

³⁰ “Y si fueres cruel y no pio...”

³¹ “no escriben de miedo de malas lenguas”

³² “la osadía para publicar este discurso”

³³ “es sólo una reprehensión de malos ministros de justicia, guardando el decoro a muchos que hay loables por virtud y nobleza”

segue são referenciados os motivos de dita amargura. Na primeira linha da narração principal Quevedo cita os “Sueños” anteriores do “Juicio” e do “Alguacil”, que lhe geraram severas críticas e perseguições. Esta citação, além de justificar o tom do prólogo, corrobora a unidade das obras como uma série íntegra, segundo Crosby (p. 44).

Para Schwartz (1997, p. 86) a amargura de Quevedo se dirige às manifestações de seus inimigos que, contrários às primeiras sátiras, publicaram sérios ataques ao escritor. No mesmo sentido, Crosby (1993, p. 43) afirma não ser de estranhar a reação de alguns contemporâneos a Quevedo que percebiam nos textos anteriores uma forte sátira ao clero e, por isso, trataram de caluniá-lo e persegui-lo, motivando o desabafo por sentir-se desenganado. Ainda segundo Crosby

Na dedicatória e no prólogo do *Inferno*, de 1608, se torna evidente que Quevedo estava ciente de algumas reações fortemente negativas à suas obras por parte dos leitores. As ressentia profundamente, pois ao dedicar o *Inferno* a um amigo em Zaragoza se queixou das “maliciosas calúnias que ao parto de minhas obras costumam antecipar meus inimigos”. O prólogo do *Inferno*, dirigido “Ao endemoninhado e infernal leitor”, nos revela que, neste caso, dito parto foi do Alguazil endemoninhado. Assim o confirmam algumas referências claras a este: “És tão maldito que nem te obriguei chamando-te pio, nem benévolo, nem benigno leitor nos demais discursos, para que não me perseguísseis”. É precisamente no prólogo ao Alguazil onde Quevedo havia denominado o leitor “pio”, dizendo explicitamente que se abstinha de intitulá-lo “benigno”, para evitar uma alusão à sarna em forma benigna. No prólogo ao *Inferno*, contíguo àquele, acusa o leitor de “maledicente” e lhe suplica: “não torças as razões nem ofendas com malícia meu bom zelo”³⁴ (CROSBY, 2001, p. 115).

³⁴ “En la dedicatoria y el Prólogo del *Infierno*, de 1608, se hace evidente que Quevedo estaba enterado de algunas reacciones fuertemente negativas a sus obras por parte de los lectores. Las resentía hondamente, pues al dedicar el *Infierno* a un amigo en Zaragoza se quejó de las «maliciosas calumnias que al parto de mis obras suelen anticipar mis enemigos». El prólogo del *Infierno*,

Maldonado (1982, p. 19) se refere à forma explícita através da qual Quevedo endereça o prólogo aos leitores que o perseguiram, rechaçando a acusação de maledicente e transferindo o qualificativo para o receptor que, de certo modo, recebe a condenação do escritor quando afirma “toma o inferno que te bastar e cala”. Segundo Maldonado (1982, p. 19), Quevedo também solicita a piedade do leitor e a compreensão em relação ao texto, porém, em seguida o qualifica de “besta” ou “escravo” se não for capaz de praticá-las advertindo que ninguém o repreenda por falar mal dos que estão no inferno, pois não existe lá dentro nada que seja bom.

2.2.3 Prólogo ao “Mundo por dentro”

Através deste prólogo Quevedo mostra-se indiferente às reações de seus leitores. Escrito em 1612 e distando seis anos do primeiro “Sueño”, ele tem a indiferença como marca que se observa tanto através do título, como pelos repetidos contrastes entre as classes de leitores favoráveis e desfavoráveis e pelo reconhecimento de que sua recepção está controlada por uma autoridade que trabalha de maneira incógnita (“Como Deus mo apresente”³⁵), como explica Crosby (1993, p. 68).

Para Crosby o título é construído através de seis imagens antitéticas, dispostas simetricamente para representar um leitor favorável (cândido, pio ou sem sarna) ou desfavorável (ruborizado de vergonha, cruel ou com sarna benigna) às quais se agrega o pensamento de indiferença ante a vontade de Deus ao apresentá-los diante da obra. Quevedo também expressa sua indiferença ao afirmar-se, enquanto autor, como pessoa que não tem nada a perder em relação às letras e às ciências e tampouco em relação a ninguém (CROSBY, 2001, p. 274).

Este discurso prologal, mais uma vez, relaciona-se ao texto principal no qual a narração inicia com a intervenção direta de uma voz

dirigido «al endemoniado e infernal lector», nos revela que en este caso dicho parto fue el del *Alguacil endemoniado*. Así lo confirman unas referencias claras a éste: «Eres tan maldito que ni te obligué llamándote pío ni benévolo ni benigno lector en los demás discursos, para que no me persiguieses». Es precisamente en el prólogo al *Alguacil* donde Quevedo había llamado al lector «pío», diciéndole explícitamente que se abstenía de tildarle de «benigno», para evitar una alusión a la sarna en forma benigna. En el prólogo al *Infierno*, a continuación, acusa el lector de «maldiciente» y le suplica: «no tuerzas las razones ni ofendas con malicia mi buen celo».

³⁵ “Como Dios me lo depare”.

satírica em primeira pessoa, segundo Mailló-Pozo (2013, p. 359). Trata-se de um Eu que se apresenta desde o início entregue aos deleites mundanos e pecados capitais. Em seu caminhar se encontra com a figura alegórica do Desengano que se oferece como guia para mostrar-lhe o mundo como é e não como parece ser. Juntos dirigem-se até a rua principal do mundo, espaço alegórico que recebe o nome de Hipocrisia, para assistir em posição privilegiada uma série de figuras que desfilam diante de seus olhos. A hipocrisia será a base sobre a qual o discurso é construído (MAILLO-POZO, 2013, p. 359-360).

Para Crosby (1993, p. 68), Quevedo remete ao ascetismo cristão do século XVI espanhol que classificava as interpretações da realidade em verdadeiras ou falsas ou, como esclarece Mailló-Pozo (2013, p. 360) “Quevedo nos oferece diversas considerações em torno à hipocrisia que vinculam o discurso com a doutrina cristã”³⁶ e apresenta o desmascaramento das falsas aparências de que se serve a hipocrisia.

No prólogo, Quevedo ironiza e critica aos que tudo sabem, aos que nada sabem, aos que pensam que sabem e aos que não querem saber, e deixa ao leitor a liberdade de interpretação, segundo Crosby (1993, p. 70).

Além disso, o autor estabelece a crítica contra todos aqueles que se atrevem a imprimir tudo o que sonham, referenciando o mau uso que se fazia da imprensa e refletindo nos prólogos o fato corroborado por Bouza (1997, p. 34) de que, se por um lado o advento da cópia tipográfica incrementou o número de livros, a redução do tempo necessário para reproduzi-los e a moderação relativa de seus preços, por outro os transformou em mercadoria que atingiria uma escala nunca antes imaginada. De acordo com Bouza (1997, p. 34), os livreiros e impressores passaram a buscar neste produto de consumo a obtenção do máximo proveito econômico e, por isso, não hesitaram em levar ao extremo as possibilidades da mecânica tipográfica, aumentando as tiragens e diminuindo a qualidade dos materiais empregados. Além disso, com a impressão, o erro textual, que era do impressor, passou a recair sobre os autores em grau muito maior do que no período em que existia apenas a cópia manuscrita. Somam-se a estes fatores o fato de transformação da dedicatória em caminho aberto para a difusão da mentira, uma vez que era utilizada como fórmula para financiar uma impressão e a proliferação de textos de má qualidade e leituras inúteis.

³⁶ “Quevedo nos ofrece [...] diversas consideraciones en torno a la hipocresía que vinculan el discurso al discurso de la doctrina cristiana.”

Tudo isso justifica a afirmação prologal de Quevedo sobre aqueles que se atrevem a imprimir e trazer à luz tudo o quanto sonham e, desta forma, dão o que fazer à imprensa, sustentam os livreiros, arruinam os curiosos e, ao final, por serem livros tão maus, têm suas folhas usadas apenas para envolver as especiarias.

2.2.4 Prólogo ao “Sonho da morte”

Neste prólogo, escrito em 1621 e distanciado dezesseis anos do primeiro sonho, ao longo dos quais o autor sofreu os ataques de seus inimigos e o confronto com a censura inquisitorial, Quevedo dirige-se simplesmente “Ao Leitor”.³⁷

A ausência de qualquer vocativo, somada ao texto prologal e ao discurso principal testemunha o estado de ânimo deprimido do escritor, segundo Crosby (1993, p. 71).

Em breves linhas, Quevedo faz referência aos sonhos anteriores: “Juízo”, “Alguazil Endemoninhado”, “Inferno” e “Mundo por dentro” e afirma não lhe restar nada para sonhar. Esta afirmação parece remeter, de acordo com Buendía (1981, p. 193), à realidade pessoal vivenciada pelo escritor, especialmente quando cotejada com a leitura da dedicatória que segue o prólogo, endereçada a Maria Enríquez de Guzmán, dama de companhia da rainha Isabel de Bourbon, esposa de Felipe IV, recém-chegado ao trono.

Ocorre que, segundo Crosby (1993, p. 314), em janeiro de 1621 Quevedo encontrava-se exilado em sua propriedade, Torre de Juan Abad, onde permaneceu por três anos, condenado sob a acusação de cumplicidade com os atos do Duque de Osuna, que também havia tido a prisão decretada.³⁸ Buendía (1981, p. 193) afirma que através de seu bom relacionamento com os monarcas, Maria Enriquez teria contribuído para a liberdade de Quevedo.

Assim, a realidade da prisão vivenciada pelo escritor e os dissabores acumulados ao longo do tempo se refletem neste prólogo que, segundo Maldonado (1982, p. 31), não apresenta qualquer traço de mordacidade, mas apenas dá sinais de cansaço e se relaciona com o texto principal expressando, de forma sombria, a morte e a depressão diante da existência terrena. A narrativa referencia um narrador que “desterrado, preso e vencido pela imaginação” (Crosby, 1993, p. 73) confessa ter-se deixado cair prostrado pela dor.

³⁷ “Al lector”.

³⁸ Ver Capítulo I, item 1.1.

Além disso, para Crosby (1993, p. 313) existe neste prólogo um jogo entre o sonho e o dormir que, a partir da tradição antiga do sono como retrato da morte remete aos novíssimos católicos como fim da vida, ao mesmo tempo em que alude à imagem do sonhar como atividade criadora que permite narrações imaginárias como a contida no texto principal, paralela à ficção literária por pertencer à imaginação.

2.2.5 Prólogo a *Sonhos e discursos de verdades descobridoras de abusos, vícios e enganosa em todos os ofícios e estados do mundo*

Os *Sonhos* foram escritos por Quevedo ao longo de aproximadamente vinte anos. A composição da série teve início em 1605 e foi completada em 1621, período no qual os textos circularam através de cópias manuscritas, fato atestado pelo próprio Quevedo, por exemplo, no prólogo ao “Alguazil endemoninhado”, quando afirma ter tido “ousadia para publicar este discurso”³⁹, entendendo-se “publicar” como um ato que “não se refere à imprensa, pois não houve edição em 1607-1608, anos de composição do *Alguazil*”⁴⁰. No prólogo a “Jogos de Infância” Quevedo também assevera ter tido “facilidade em dar cópias aos amigos [...] mas na forma como estavam não eram adequados à imprensa”⁴¹ (CROSBY, 2001, p. 112).

A circulação desses textos de forma manuscrita por tão longo período de tempo não teve outra finalidade senão configurar-se como estratégia para esquivar a censura, de acordo com Crosby (2001, p. 112), e somente em 1627 o conjunto dos *Sonhos* é impresso pela primeira vez em Barcelona, “editados fora de Castilha com certo cheiro de clandestinidade”⁴² (GACTO FERNÁNDEZ, 1991, p. 40) para, novamente segundo Crosby (2001, p.112), fugir do alcance da severa Inquisição que vigorava naquele local.

De acordo com Maldonado (1982, p. 42) foi o livreiro catalão Juan Sopera quem custeou a edição, colocando-a à venda provavelmente em abril daquele ano, já que a última data consignada no volume é 31 de março de 1627, em uma dedicatória a Juan Coll.

A autoria do prólogo dessa impressão é bastante discutida entre os estudiosos da obra quevediana. Ettinghausen (2010, p. 302) afirma

³⁹ “osadía para publicar este discurso”.

⁴⁰ “no se refiere a la imprenta, pues no hubo edición en 1607-1608, los años de la composición del *Alguazil*”.

⁴¹ “facilidad en dar traslados a los amigos [...] mas en la forma que estaban no eran sufribles a la imprenta”.

⁴² “editados fuera de Castilla con cierto olor a clandestinidad”.

seu anonimato enquanto Maldonado a atribui ao editor, em razão da existência de afirmações como “necesito de todos para que me comprem este livro que sai à luz as minhas custas, e para que, comprado e lido, o elogiem ao mesmo tempo em que incitem e movam uns e outros para que façam o mesmo”⁴³ (MALDONADO, 1982, p. 66).

Conforme Ettinghausen (2010, p.302), um dos aspectos destacados desse texto prologal são os comentários e queixas elaborados contra os inimigos de Quevedo e a necessidade de defender a obra das difamações de ignorantes e maledicentes. De fato, ao ter início com o vocativo “Ao ilustre e desejoso leitor”⁴⁴, esse discurso prologal, elaborado em nove parágrafos, dedica vários deles a enaltecer a obra e a pessoa de Francisco de Quevedo, assim como critica a divulgação e leitura de manuscritos adulterados e falsos que geraram equívocos e mal-entendidos. Foram esses comentários dos inimigos de Quevedo, aliás, que em razão do extraordinário êxito da obra forçaram a intervenção do Santo Ofício sobre ela, o que determinou a elaboração de uma segunda versão autorizada pela Inquisição, intitulada “Jogos de Infância” em 1631, como afirma Maldonado (1982, p. 40).

2.2.6 Prólogo ao *Discurso de todos os diabos*

O *Discurso de todos os diabos ou inferno emendado* é entendido por grande parte da crítica como uma continuação mais amadurecida da série dos sonhos. Foi publicado de forma impressa em 1628 e, diferentemente do restante dos sonhos, não circulou como manuscrito, conforme já mencionado no item 2.2.

No prólogo que o introduz, além da apresentação do texto principal, Quevedo propõe uma reflexão sobre a utilização do próprio prólogo construindo um metadiscurso, de acordo com o que dispõe Cayuella (2000, p. 37).

Segundo Marañon Ripoll (2005, p. 249), este prólogo configura-se como paródia ao tópico da *captatio benevolentiae*, item retórico cuja finalidade é obter a atenção e a predisposição do leitor para a aceitação do discurso ou da causa que será proposta ou defendida. Assim, a partir da definição de paródia como “transformação de um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico” (Pavis, 2007, p. 278),

⁴³ “necesito de todos para que me compren este libro que sale a luz a mi costa, y para que, comprado y leído, me le alaben, con que de camino inciten y muevan unos a otros a que hagan lo mismo”.

⁴⁴ “Al ilustre y deseoso lector”.

Quevedo parte de uma tradição retórica conhecida pelo receptor e constrói um novo texto com base em conceitos e agudezas que visam provocar o riso. Para isso, “manifiesta total equivalência entre prólogo e proêmio”⁴⁵ (Porqueras Mayo apud Marañon Ripoll, 2005, p. 249) e os compara ao avental para intitular: “Avental do livro: se faz prólogo ou proêmio para quem quiser”.⁴⁶

Através da utilização do termo “avental”, construído por meio do conceito “ir diante de” (Marañon Ripoll, 2005, p. 250), Quevedo demonstra a intenção de proteção tanto contra a “sujeira” que emerge do texto e à qual o leitor deveria estar atento, como às críticas que apareceriam em consequência do texto e à sua própria pessoa, situação já vivenciada por ocasião da circulação dos *Sueños* e prevista pelo autor que aqui se antecipa e afirma já ouvir dos censores o “não pode ser”⁴⁷ (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2005, p. 250).

Diferentemente dos *Sueños*, neste prólogo Quevedo abstêm-se de qualificar o leitor ao qual se dirige, mencionando toda a adjetivação usual dos prólogos no período – pios, cândidos, benévolos, benignos – para abandoná-la e tratar o leitor apenas como “seja vossa mercê quem for”.⁴⁸ Sua preocupação com o leitor desconhecido se reflete também na explicitação do pronome de tratamento que julga adequado, contestando a tradição de confiança do uso de “tu” e adotando o tratamento “pouco frequente” (Marañon Ripoll, 2005, p. 250) de “vossa mercê” para demonstrar cortesia.

Quevedo também elabora uma série de reflexões sobre a utilização do paratexto, construindo um metadiscorso, como aponta Cayuella (2000, p. 37) e, através da metáfora, transmite a ideia de serem as primeiras linhas a serviço do texto como alabardeiros a serviço do rei que costumam vir à frente, abrindo caminho ao discurso principal. Afirma, no entanto, que as suas primeiras linhas “descansam” deste trabalho e deixam de ser “lacaio de molde”.⁴⁹ Desta forma, segundo Marañon Ripoll (2005, p. 250), o autor destaca “o caráter servil dos prólogos ao leitor nos livros impressos com tipos fundidos”,⁵⁰ mostrando-se contrário ao uso da imprensa a serviço dos interesses que

⁴⁵ “manifiesta una total equivalencia de proemio y prólogo”.

⁴⁶ “Delantal del libro; y séase prólogo, o proemio quien quisiere”.

⁴⁷ “no puede ser”.

⁴⁸ “sea vuestra merced quien fuere”.

⁴⁹ “lacayos de molde”.

⁵⁰ “el carácter servil de los prólogos al lector en los libros impresos con tipos fundidos”.

se fazia no período e retomando ideias já anunciadas no prólogo ao “Mundo por dentro” e explicitadas por Bouza (1997, p. 34),⁵¹ como visto no item 2.2.4.

Como forma de introduzir o texto principal, Quevedo afirma que vai tratar do inferno emendado, ou seja, corrigido, uma vez que a narrativa se refere a uma visita de Lúcifer aos seus domínios com a finalidade de ordená-los, pois três personagens fugiram de suas celas e o transformaram em lugar mais caótico do que normalmente costuma ser. Nesta visita, ao longo do caminho, Satanás vai encontrando condenados de todas as índoles que surgem desordenadamente expondo suas queixas. Encontram-se no inferno políticos, reis, mulheres, poetas, personificações de vícios e de ditos populares que representam a sociedade da época e que, conforme Sabor de Cortázar (2010, p. 144), demonstram a intenção de Quevedo de crítica política e censura moral ao “estado social e político em tempos de Felipe IV”⁵².

2.2.7 Prólogo a *Jogos de infância e travessuras de engenho*

A partir dos anos 30 do século XVII intensificaram-se as denúncias dos inimigos de Quevedo ao Santo Ofício. Alfonso Rey (2010, p. 638) noticia que, antecipando-se a uma possível condenação, Quevedo solicita que os textos de *Los Sueños*, *Buscón* e *Discurso de todos los diablos* que circularam impressos antes de 1630 fossem recolhidos.

Após este ato de “autocensura” (REY, 2010, p. 638), a Inquisição autoriza uma nova edição intitulada “Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio”, na qual são introduzidas mudanças importantes nos textos para eliminar referências ao cristianismo. Crosby (2001, p. 120) afirma ter sido introduzida nesta edição uma enorme quantidade de variantes paliativas e a substituição de símbolos, conceitos, imagens e eventos do cristianismo, por motivos pagãos que, no entanto, não conseguiram eliminar muitos conceitos relacionados ao catolicismo contrarreformista, a presença dos textos sagrados e personagens conhecidos do leitor. Estas modificações geraram, segundo Crosby (2001, p. 121), um texto híbrido que deixa transparecer contradições e disparates e sugerem a intervenção ativa de um ou mais indivíduos que promoviam um programa ideológico reconhecido pelos leitores.

⁵¹ Ver comentário ao prólogo de “Mundo por dentro”.

⁵² “estado social y político en tiempos de Felipe IV”.

No entanto, como observa Ettinghausen, através da afirmação de Arellano, este é “o único texto [dos *Sonhos*] autorizado explicitamente por Quevedo”⁵³ (2010, p. 309) e, em nosso entender, seus elementos paratextuais permitem que o leitor conheça algo do controle que se fazia no período sobre a escrita.

Assim, são quatro os artigos preliminares da edição, enumerados: I. Dedicatória. A nenhuma pessoa de todas quantas Deus criou no mundo;⁵⁴ II. Aos que leram e lerem;⁵⁵ III. Advertência sobre as causas desta impressão;⁵⁶ IV. Uma declaração sem título sobre a atribuição a Quevedo das obras satíricas publicadas nesta edição, feita em nome dele próprio.⁵⁷

Gacto Fernández (1991, p. 41) vê o artigo II como prólogo às obras, no qual Quevedo anuncia sua retratação. Este prólogo configura-se como autoral e original, por ser da lavra de Quevedo e ter surgido ao mesmo tempo em que o texto, como ensina Genette (2009, p. 15).

Através do elemento paratextual Quevedo confessa

haver sido ele o principal causador dos problemas que lhe haviam acarretado os *Sonhos*, já que agora reconhece que se trata de “arroubos pueris” que haviam levado “nomes [ou seja, títulos] mais escandalosos que próprios”. Nesta autêntica retratação, ao mesmo tempo em que culpa a “alguns mercadores estrangeiros [ou seja, não castelhanos]” de que os sonhos se tivessem publicado “apressadamente e sem correção”, junto com tratados alheios, Quevedo reconhece, pela primeira vez, que, em seu estado original, “não eram adequados à imprensa”, declarando: “Mudei de opinião [...] para apresentá-los bem corrigidos, não com menos graça, mas com graça mais decente”⁵⁸ (ETTINGHAUSEN, 2010, p. 309).

⁵³ “El único texto [de los *Sueños*] autorizado explícitamente por Quevedo.”

⁵⁴ “Dedicatoria. A ninguna persona de todas cuantas Dios crió en el mundo.”

⁵⁵ “A los que han leído y leyeren.”

⁵⁶ “Advertencia de las causas de esta impresión.”

⁵⁷ “Una declaración sin título sobre la atribución a Quevedo de las obras satíricas publicadas en esta edición, hecha a nombre del mismo.”

⁵⁸ “Haber sido él el principal causante de los problemas que Le habían acarreado los *Sueños*, ya que ahora reconoce que se trata de «hervores de la niñez» que habían llevado «nombres [o sea, títulos] más escandalosos que propios». En esta

No texto prologal, Quevedo também lamenta “a ausência de apoio, a abundância de detratores e a pusilanimidade de seus próprios editores”⁵⁹ (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1972, p. 7) fato ressaltado por Rey (2010, p. 638) através do seguinte fragmento: “Tanto pôde o medo dos impressores, que me tirou o gosto de divulgar estas coisas, que me deixam ocupado em sua desculpa, e com obrigação à penitência por havê-las escrito.”⁶⁰ (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1972, p. 7)

Assim, através de seus escritos, Quevedo deixa transparecer o conjunto de forças que regia a escrita e, em alguns momentos, elabora um metatexto refletindo sobre a função do paratexto em si, como poderá ser observado através das traduções que seguem.

2.3 A Tradução dos prólogos dos *Sueños* e do *Discurso*

Apresento nesta seção a tradução dos prólogos dos *Sueños* e do *Discurso* ao português do Brasil, acompanhados do texto de partida em espanhol.

Utilizo a edição de Crosby (Madrid: Castalia, 1993) para os *Sueños* que circularam manuscritos e de Marañon Ripoll (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005) para o *Discurso de todos los diablos o infierno emendado*. O texto de *Juguetes de la niñez y travesuras de ingenio* faz parte da edição de J. Cejador (Madrid: Clásicos Castellanos, 1972). O texto da primeira edição impressa *Sueños y Discursos de verdades descubridoras de abusos, vícios y engaños en todos los ofícios y estados del mundo* está contido na edição de Maldonado (Madrid: Castalia, 1982).

Os parágrafos são numerados e dispostos lado a lado para melhor visualização e leitura. A grafia respeita o texto das edições adotadas.

auténtica palinodia, a la vez que culpa a «algunos mercaderes extranjeros [o sea, no castellanos]» de que los *Sueños* se hubiesen publicado «sin lima ni censura», junto con «tratados ajenos», Quevedo reconoce, por vez primera, que, en su estado original, «no eran sufribles a la imprenta», declarando: «he desagaviado mi opinión [...] para darlos bien corregidos, no con menos gracia, sino con gracia más decente».

⁵⁹ “la ausencia de apoyos, la abundancia de detratores y la pusilanimidad de sus propios editores.”

⁶⁰ “Tanto ha podido el miedo de los impresores que me ha quitado el gusto que yo tenía de divulgar estas cosas que me dejan ocupado en su disculpa y con obligación a la penitencia de haberlas escrito.”

**ALGUACIL ENDEMONIADO / ALGUAZIL
ENDEMONINHADO**

AL PÍO LECTOR

1 Y si fueres cruel y no pío, perdona, que este epíteto natural del pollo has heredado de Eneas, y en agradecimiento de que te hago de cortesía el no llamarte benigno lector, advierte que hay tres géneros de hombres en el mundo. Los unos que, por hallarse ignorantes, no escriben, y éstos merecen disculpa por haber callado y alabanza por haberse conocido. Otros, que no comunican lo que saben; a éstos se les ha de tener lástima de la condición y envidia del ingenio, pidiendo a Dios que les perdone lo pasado y les enmiende lo por venir. Los últimos no escriben de miedo de malas lenguas; éstos merecen reprehensión, pues si la obra llega a manos de sabios, no saben decir mal de nada; si de ignorantes, ¿cómo pueden decir mal, sabiendo que si lo dicen de lo malo, lo dicen de sí mismos? Y si de lo bueno, que saben todos que no lo entienden?

2 Esta razón me animó a escribir el *Sueño del Juicio*, y me permitió osadía para publicar este discurso. Si le quisieres leer, léele, y si no, déjale que no hay pena para quien no le leyere. Y

AO PIO LEITOR

1 E se fores cruel e não pio, perdoa, porque este epíteto natural do pinto herdaste de Eneias, e em agradecimento à cortesía que te faço em não chamar-te benigno leitor, percebe que existem três gêneros de homens no mundo. Aqueles que, por se acharem ignorantes, não escrevem e merecem disculpa por haver calado e louvor por se conhecerem. Outros, que não comunicam o que sabem e a estes há de se ter lástima da condição e inveja do engenho, rogando a Deus que os perdoe o passado e os emende o porvir. Os últimos não escrevem por medo das más línguas; estes merecem repreensão, pois se a obra chega às mãos de sábios, eles não sabem falar mal de nada; se de ignorantes, como podem falar mal, sabendo que se o fazem, falam de si mesmos? E se falam do bom, é porque todos sabem que não os entendem?

2 Esta razão me animou a escrever o *Sonho do Juízo*, e me permitiu ousadia para publicar este discurso. Se o quisieres ler, lê-lo, e se não,

<p>si le empezares a leer y te enfadare, en tu mano está que tenga fin donde te fuere enfadoso. Sólo he querido advertirte en la primera hoja que este papel es sólo una reprehensión de malos ministros de justicia, guardando el decoro a muchos que hay loable por virtud y nobleza, poniendo todo lo que en él hay debajo de corrección de la Iglesia Romana y ministros de buenas costumbres, etc.</p>	<p>deixa-o, porque não há pena para quem não quiser ler. E se começares a ler e te aborreceres, em tua mão está que tenha fim onde for aborrecido. Somente queria advertir-te na primeira folha que este papel é apenas uma repreensão aos maus ministros da justiça, guardando o decoro aos muitos que existem louváveis por sua virtude e nobreza, colocando tudo o que nele há sob a correção da Igreja Romana e dos ministros dos bons costumes, etc.</p>
---	---

INFIERNO / INFERNO

AL ENDEMONIADO E INFERNAL LECTOR	AO ENDEMONINHADO E INFERNAL LEITOR
<p>1 Eres tan maldito que ni te obligué llamándote pío ni benévolo ni benigno lector en los demás discursos, para que no me persiguieses; y ya desengañado quiero hablar contigo claramente. Este discurso es el infierno. No me arguyas de maldiciente porque digo mal de los que hay en él, pues no es posible que haya dentro nadie que bueno sea. Si te parece largo, en tu mano está: toma el infierno que te bastare y calla. Si algo no te pareciere bien, o lo disimulas piadoso o lo enmiendas docto; que errar es de hombres, y el ser herrado, de</p>	<p>1 És tão maldito que nem te obriguei chamando-te pio, nem benévolo, nem benigno leitor nos demais discursos, para que não me perseguisses; e já desenganado quero falar contigo claramente. Este discurso é o inferno. Não me acuses de maledicente porque falo mal dos que estão nele, pois não é possível que haja ali alguém que seja bom. Se te parece longo, em tua mão está: toma o inferno que te bastar e cala. Se algo não te parecer bem, ou disfarças piedoso ou o emendas como douto, porque errar é dos homens, e ser aferrado, de besta ou escravo. Se for obscuro,</p>

<p>bestia o esclavo. Si fuere oscuro, nunca el infierno fue claro; si triste y melancólico, yo no he prometido risa. Sólo te pido, lector, o te conjuro por todos los prólogos, que no tuerzas las razones ni ofendas con malicia mi buen celo. Pues lo primero guardo el decoro a las personas, y sólo reprendo los vicios, murmuro los descuidos y demasías de malos oficiales, sin tocar en la pureza de los oficios: y al fin si te agradare el discurso, tú te holgarás, y si no, poco importa, que a mí ni de ti ni de él se me da nada. Vale.</p>	<p>nunca o inferno foi claro; se triste e melancólico, eu não prometi riso. Somente te peço, leitor, ou te esconjuro por todos os prólogos, que não torças as razões nem ofendas com malícia meu bom zelo. Pois, o primeiro que faço é guardar o decoro às pessoas e apenas repreendo os vícios, murmuro os descuidos e excessos de maus oficiais, sem tocar na pureza dos ofícios: e ao final, se te agradar o discurso, te divertirás, e se não, pouco importa porque a mim, nem de ti e nem dele quero saber. Combinado.</p>
--	---

EL MUNDO POR DE DENTRO / O MUNDO POR DENTRO

<p>AL LECTOR, COMO DIOS ME LO DEPARE: CÁNDIDO O PURPÚREO, PÍO O CRUEL, O BENIGNO O SIN SARNA</p> <p>1 Es cosa averiguada (así lo siente Metrodoro Chío, y otros muchos) que no se sabe nada y que todos son ignorantes; y aun esto no se sabe de cierto, que a saberse ya se supiera algo: sospéchase. Dícelo el doctísimos Francisco Sánchez. Médico y filósofo, en su libro cuyo título es <i>Nihil scitur</i>: “No se sabe nada”.</p> <p>2 En el mundo hay algunos que</p>	<p>AO LEITOR, COMO DEUS MO APRESENTE: CÁNDIDO OU RUBORIZADO, PIO OU CRUEL, BENIGNO OU SEM SARNA</p> <p>1 É coisa averiguada (assim o sente Metrodoro Chio e outros tantos) que não se sabe nada e que todos são ignorantes; e mesmo isso não se sabe ao certo, porque se se soubesse já se saberia algo: suspeita-se. Assim diz o doutíssimo Francisco Sánchez, médico e filósofo, em seu livro cujo título é <i>Nihil scitur</i>: “Não se sabe nada”.</p> <p>2 No mundo, há alguns que não</p>
--	--

no saben nada y estudian para saber, y éstos tienen buen deseo y vana ejecución, porque al cabo sólo les sirve el estudio de conocer cómo toda la verdad la quedan ignorando. Otros hay que no saben nada y no estudian porque piensan que lo saben todo: son de éstos muchos irremediables; a éstos se les ha de envidiar el ocio y la satisfacción, y llorarles el seso. Otros hay que no saben nada, y dicen que no saben nada porque piensan que ya saben algo de verdad, pues lo es que no saben nada: y a éstos se les había de castigar la hipocresía con creerles la confesión.

3 Otros hay (y en éstos, que son los peores, entro yo), que no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen que sepan nada, y dicen de todos que no saben nada, y todos dicen de ellos lo mismo, y nadie miente. Y como gente que en cosa de letras y ciencia no tiene qué perder, y cree que no hay con quién perder tampoco, se atreven a imprimir y sacar a luz todo cuanto sueñan. Éstos dan que hacer a las imprentas, sustentan a los libreros, gastan a los curiosos, y al cabo sirven a las especerías.

4 Yo pues como uno de éstos, y no de los peores ignorantes, no contento con haber soñado el *Juicio* ni haber endiablado un alguacil y últimamente escrito el

saben nada e estudam para saber, e estes têm boa intenção e vã execução, porque ao fim e ao cabo o estudo somente lhes serve para conhecer como ignoram toda a verdade. Outros há que não sabem nada e não estudam porque pensam que sabem tudo: destes, muitos são irremediáveis; e a eles se há de invejar o ócio e a satisfação, e lamentar-lhes o juízo. Outros há que não sabem nada, e dizem que não sabem nada porque pensam que já sabem algo de verdade, pois o fato é que não sabem nada mesmo: e a estes deveria castigar-se-lhes a hipocrisia acreditando na confissão.

3 Outros há (e entre estes, que são os piores, entro eu), que não sabem nada, nem querem saber nada, nem creem que saibam nada, e afirmam que todos não sabem nada, e todos dizem deles o mesmo, e ninguém mente. E como gente que em coisa de letras e ciência não tem nada a perder, e acredita que tampouco há com quem perder, se atrevem a imprimir e trazer à luz tudo quanto sonham. Estes dão o que fazer às imprentas, sustentam os livreiros, arruinam os curiosos, e por fim servem às especerías.

4 Eu, como um destes, e não dos piores ignorantes, não contente em haver sonhado o *Juízo*, nem haver endiablado um alguacil e ultimamente escrito o *Inferno*,

<p><i>Infierno</i>, ahora salgo sin ton y sin son (pero no importa, que esto no es bailar) con el Mundo <i>por de dentro</i>. Si te agradare y pareciere bueno, agradécelo a lo poco que sabes, pues de tan mala cosa te contentas; y si te pareciere malo, culpa a mi ignorancia en escribirlo y la tuya en haber esperado otra cosa de mí. Dios te libre, lector, de prólogos largos y de malos epítetos.</p>	<p>agora saio sem tom nem som (mas não importa, porque isto não é bailar) com o <i>Mundo por dentro</i>. Se te agradar e parecer bom, agradece ao pouco que sabes, já que te contentas com coisa tão má; e se te parecer ruim, culpa a minha ignorância em escrevê-lo e a tua em ter esperado outra coisa de mim. Deus te livre, leitor, de prólogos longos e maus epítetos.</p>
---	--

SUEÑO DE LA MUERTE / SONHO DA MORTE

[AL LECTOR]	[AO LEITOR]
<p>1 He querido que la muerte acabe mis desvaríos, como las demás cosas; quiera Dios que tenga buena suerte.</p>	<p>1 Tenho desejado que a morte acabe meus desvarios, como as demais coisas; queira Deus que tenha boa sorte.</p>
<p>2 Éste es el último tratado al Sueño del Juicio, al Alguacil endemoniado, al Infierno y al Mundo por de dentro: no me queda ya en que soñar. Si con la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardar de mí. Si te parece que ya es mucho sueño, perdona algo a la modorra que padezco; y si no, guárdame el sueño, que yo seré sietedurmientes de las postrimerías.</p>	<p>2 Este é o último tratado depois do Sonho do Juízo, do Alguacil endemoninhado, do Inferno e do Mundo por dentro: já não me resta nada com que sonhar. Se com a visita da morte eu não desperto, não há que esperar por mim. Se te parece que já é muito sonho, perdoa a modorra que padeço, e se não, vela-me o sono, que eu serei setedormente dos novísimos.</p>

**DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS O INFIERNO
EMENDADO / DISCURSO DE TODOS OS DIABOS OU
INFERNO EMENDADO**

Discurso de todos los diablos o infierno emendado

El peor escondrijo de la muerte. Discurso de todos los dañados y malos, para que unos no lo sean y otros lo dejen de ser.

Autor: don Francisco de Quevedo, Villegas, Caballero de la Orden de Santiago

Delantal del libro; y séase prólogo, o proemio quien quisiere

1 Estos primeros renglones, que suelen como alabarderos de los discursos ir delante haciendo lugar con sus letores al hombro –píos, cándidos, benévolo o benigno– , aquí descansan deste trabajo y dejan de ser lacayos de molde y remudan el apellido, que por lo menos es limpieza. Y a Dios y a ventura, sea vuestra merced quien fuere, que soy el primer prólogo sin «tú» y bien criado que se ha visto o lea o oiga leer.

2 Este tratado es de todos los diablos; su título, el Infierno emendado: no se canse vuestra merced en averiguar lo uno, ni en disputar lo otro, que ya oigo a los pelmazos graduados el «no puede

Discurso de todos os diablos ou infierno emendado

O pior esconderijo da morte. Discurso de todos os perversos e maus, para que uns não o sejam e outros o deixem de ser.

Autor: dom Francisco de Quevedo, Villegas, Cavalheiro da Ordem de Santiago

Avental do livro; se faz prólogo ou proêmio para quem quiser

1 Estas primeiras linhas, que como alabardeiros, costumam ir à frente abrindo espaço aos discursos com seus leitores ao ombro – pios, cándidos, benévolo ou benigno – , aqui descansam deste trabalho e deixam de ser lacaios de molde e trocam de nome em sinal de limpeza. E como Deus queira, seja vossa mercê quem for, sou o primeiro prólogo sem «tu» e bem-educado que se viu, leu ou ouviu ler.

2 Este tratado é de todos os diabos; seu título, o Inferno emendado: não se canse vossa mercê em averiguar um, nem em disputar o outro, porque já ouço dos chatos graduados o «não pode

ser», «que enmendarse...». *Sumitur in bonam partem*, y el infierno... *ergo* remito la solución a Lúcifer, que él dará cuenta de sí; pues en cosa tan menuda se atollan tan reverendas hopalandas, y un grado tan iluminado, y una barba tan rasa. Esta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia; no se escandalice del título, créame y hártese del infierno vuestra merced, que podría ser diligencia para escusarle; si le espantare, conjúrele y no le lea ni le dé a los diablos, que suyo es; si le fueren de entretenimiento, buen provecho le hagan, que aquel sabe medicina que de los venenos hace remedios: y agradézcame vuestra merced que por mi le enseñan los demonios, que a todos tientan. Si vuestra merced fuese murmurador sería otro tanto oro, que a puras contradiciones y advertencias me daría a conocer; y no ha de haber zoilo, ni embidia, ni mordaz, ni maldiciente; que son el Sodoma y Gomorra, Datán y Abirón de la paulina de los autores; y si fuere título quien leyere estos renglones, tráguese la «merced» y haga cuenta que topó con un señor de lugares por madurar o con un hermano segundo que no pide

ser», «que emendar-se...». *Sumitur in bonam partem*⁶¹, e o inferno... *ergo*⁶² remeto a solução à Lucifer, que ele dará conta de si; pois a estas mesquinhas se dedicam reverenciados sábios, com um grau tão iluminado e uma barba tão rasa. De minhas obras, esta é a quintademônia, como a quintaessência; não se escandalize com o título, creia-me e farte-se vossa mercê do inferno, porque teria motivo para ser desculpado: se lhe espantar, conjure-o e não o leia nem o mande aos diabos, porque deles já é; se lhe entretiver, aproveite, pois de todo mal se extrai o bem, e agradeça-me vossa mercê que por mim lhe ensinam os demônios, que a todos tentam. Se vossa mercê fosse murmurador seria outro tanto ouro, que a puras contradições e advertências me daria a conhecer; e não há de existir zoilo, nem inveja, nem mordaz ou maledicente, que são como Sodoma e Gomorra, Datã e Abirão, a paulina dos autores; e se tiver título quem estas linhas ler engula-o, contente-se com a «mercê» e se dê conta que topou com um senhor de lugares por amadurecer ou com um irmão segundo que não pede emprestado; a quem as senhorias

⁶¹ “Se acolhe em boa parte” (REY, A. *Obras completas em prosa*. Madri: Castalia, 2003, p. 488).

⁶² “portanto” (Glosbe – Dicionário latim/português. Disponível em <https://pt.glosbe.com/la/pt/ergo>, acesso 22.05.2016).

prestado; que suelen rapar a navaja las señorías.	costumam desprezar.
---	---------------------

JUGUETES DE LA NIÑEZ Y TRAVESURAS DEL INGENIO / JOGOS DE INFÂNCIA E TRAVESSURAS DE ENGENHO

A los que han leído y leyeren	Aos que leram e lerem
<p>1 Yo escribí con ingenio facinoroso, en los hervores de la niñez, más ha de veinte y cuatro años, los que llamaron <i>Sueños</i> míos y, precipitado, les puse nombres más escandalosos que propios. Admitaseme por disculpa que la sazón de mi vidaera por entonces más propia del ímpetu que de la consideración. Tuve facilidad en dar traslados a los amigos; mas me faltó cordura para conocer que en la forma que estaban no eran sufribles a la imprenta; y así, los dejé con desprecio.</p> <p>2 Cuando por la ganancia que se prometieron de lo sabroso de aquellas agudezas, sin enmienda ni mejora, algunos mercaderes extranjeros las pusieron en la publicidad de la imprenta, sacándome en las canas lo que atropellé antes del primer bozo; y no sólo publicaron aquellos escritos sin lima ni censura, de que necesitaban, antes añadieron a mi nombre tratados ajenos añadiendo en unos y dejando en otros muchas</p>	<p>1 Eu escrevi com engenho perverso, no calor da infância, há mais de vinte e quatro anos, aqueles que se chamaram <i>Sonhos</i> meus e, precipitado, dei a eles nomes mais escandalosos do que apropriados. Admita-se como disculpa que naquela ocasião motivava-me mais a vida o ímpeto do que a consideração. Tive facilidade em dar cópias aos amigos, mas me faltou juízo para perceber que, na forma em que estavam, não eram adequados à imprensa; e assim, os abandonei com desprezo.</p> <p>2 Motivados pelo lucro que prometiam aquelas saborosas agudezas, sem correção nem melhora, alguns mercadores estrangeiros lhes deram publicidade através da imprensa, deixando que os cabelos brancos atropelassem meus primeiros fios de bigode; e não apenas publicaram aqueles escritos sem lima nem censura, de que necessitavam, mas acrescentaram ao meu nome tratados alheios</p>

cosas considerables.

3 Yo, que me vi padecer no sólo mis descuidos, sino las malicias ajenas, doctinado del escándalo que se recibía de ver mezcladas veras y burlas, he desagaviado mi opinión, y sacado estas manchas a mis escritos, para darlos bien corregidos, no con menos gracia, sino con gracia más decente, pues quitar lo que ofende no es disminuir, sino desembarazar lo que agrada. Y porque no padezcan las demasías del hurto que han padecido los demás papeles, saco de nuevo el de la *Culta latiniparla* y el de *Cuento de cuentos*, en que se agotan las imaginaciones que han embarazado mi tiempo.

4 Tanto ha podido el miedo de los impresores, que me ha quitado el gusto que yo tenía de divulgar estas cosas, que me dejan ocupado en su disculpa, y con obligación a la penitencia de haberlas escrito. Si vuesa merced, lector, que me compró facinoroso, no me compra modesto, confesará que solamente le agradan los delitos, y que sólo le son gustosos discursos malhechores.

acrescentando em uns e deixando em outros muitas coisas consideráveis.

3 Eu, que me vi padecer não apenas meus descuidos, mas as malícias alheias, criticado pelo escândalo que causava o emaranhado de verdades e mentiras, mudei de opinião e retirei estas manchas de meus escritos para apresentá-los bem corrigidos, não com menos graça, mas com graça mais decente, pois eliminar o que ofende não é diminuir, e sim desembaraçar o que agrada. E para que não padeçam os excessos do furto que padeceram os demais papeis, trago novamente o da *Culta latiniparla* e o de *Conto de contos*, em que se esgotam as imaginações que embaraçaram meu tempo.

4 Tanto pôde o medo dos impressores, que me tirou o prazer em divulgar essas coisas, porque me deixam ocupado com sua retratação e me obrigam à penitência por havê-las escrito. Se vossa mercê, leitor, que me comprou perverso, não me compra modesto, confessará que somente lhe agradam os delitos e que gosta apenas de discursos malfeitores.

SUEÑOS Y DISCURSOS DE VERDADES DESCUBRIDORAS DE ABUSOS, VICIOS Y ENGAÑOS EN TODOS LOS OFICIOS Y ESTADOS DEL MUNDO / SONHOS E DISCURSOS DE VERDADES DESCOBRIDORAS DE ABUSOS, VÍCIOS E ENGANOS EM TODOS OS OFÍCIOS E ESTADOS DO MUNDO

AL ILUSTRE E DESEOSO LECTOR

PRÓLOGO

1 Refiérese, no sé si por modo de cuento gracioso y fictício, que estando una vez muy enfermo un soldado muypreciado de cortés y ladino, entre muchas de sus oraciones, plegarias y protestaciones que hacía, finalmente vino a rematarlas diciendo:
-Y Dios me libre de las manos del señor diabo.

2 Tratándole siempre con esta cortesía todas las veces que le nombraba. Reparó en esto último uno de los circunstantes, preguntándole juntamente luego por qué llamaba señor diablo siendo la más vil criatura del mundo. A que repondió tan presto el enfermo diciendo:
-¿Qué pierde el hombre en ser bien criado?;¿Qué sé yo a quien habré de menester ni en qué manos he de dar!

3 Digo esto, señor lector, porque supuesto que nuestra lengua vulgar, a diferencia de la latina,

AO ILUSTRE E DESEJOSO LEITOR

PRÓLOGO

1 Refere-se, não sei se a modo de conto engraçado e fictício, que estando uma vez muito enfermo um soldado muito reputado por ser cortês e ladino, entre muitas de suas orações, súplicas e protestos que fazia, finalmente arrematou-as dizendo:
- E Deus me livre das mãos do senhor diabo.

2 Tratando-o sempre com essa cortesia todas as vezes que o nomeava. Reparou nisso um dos circunstantes, perguntando-lhe porque chamava o diabo de senhor, sendo a mais vil criatura do mundo. Ao que respondeu prontamente o enfermo dizendo:
- O que perde o homem em ser bem-educado? Como saber de quem haverei de precisar nem em que mãos hei de cair!

3 Digo isso, senhor leitor, porque supondo que nossa língua vulgar, diferentemente da latina, tem um

tiene un vuesa merced y otros varios títulos, mayormente quando no se conoce la calidad y estado de la persona con quien se habla, por no parecer a nadie descortés, y por el consiguiente, malquisto y aborrecido de todos, me ha parecido tratar a v.m. con este lenguaje y término, bien diferente de cuantos yo he podido ver en todos los prólogos de los libros, al lector, escritos en romance, donde tratan a v.m. con un tú redondo, que si no arguye mucha amistad y familiaridad, por fuerza ha de ser argumento de que quien habla es superior y mandón, y a quien se habla inferior y criado.

4 Y hanme movido a esto las mismas razones del susodicho soldado enfermo, atendiendo y considerando a que es la cortesía la llave maestra para abrir la voluntad y afición, y la que costando poco vale mucho; y que, en resolución, no puedo perder nada en ser cortés, que antes entiendo perdería mucho si no lo fuese: que quien ha de menester, es muy necio si regatea cortesías; y más yo, que tanto necesito de todos para que me compren este libro que sale a luz a mi costa, y para que, comprado y leído, me le alaben, con que de camino inciten y muevan unos a otros a que hagan lo mismo, y tenga con esto este libro lo que merece su bondad, y mayor expedición y corrida, y yo

vossa mercê e outros vários títulos, principalmente quando não se conhece a qualidade e o estado da pessoa com quem se fala, para não parecer descortês a ninguém, e por conseguinte, malquisto e detestado por todos, me pareceu tratar a v.m. com esta linguagem e termo, bem diferente de quantos pude ver em todos os prólogos dos livros, ao leitor, escritos em romance, onde tratam a v.m. com um tu redondo, que se não aduz muita amizade e familiaridade, por força há de ser argumento de que quem fala é superior e mandão, e a quem se fala inferior e criado.

4 E me moveram a isso as mesmas razões do mencionado soldado enfermo, atendendo e considerando que a cortesía é a chave mestra para abrir a vontade e a afeição, e a que, custando pouco vale muito; e que, em resumo, não posso perder nada em ser cortês, que antes entendo perderia muito se não o fosse; porque quem precisa, é muito néscio se regateia cortesias; ainda mais eu, que tanto necessito de todos para que me comprem este livro que sai a luz às minhas custas, e para que, comprado e lido, o elogiem e incitem e movam uns e outros a que façam o mesmo, e tenha com isso este livro o que merece sua bondade, e maior expedição e circulação, e eu maior

mayor ganancia, para que con esto queden todos aprovechados: yo vendiendo y los otros comprando y leyéndole.

5 Verdad sea que para esto último de que alaben estas obras de ingeniosas y agudas, confío dar poco trabajo y ningún cuidado a los aficionados a ellas y a su autor; pues ellas propias se traen consigo la recomendación y alabanza y el *Quevedo me fecit*, porque son tales que sólo tal autor podía hacer obras de tanta erudición y agudeza, y ellas por tener tanto de entrambas sólo podían ser hijas de tal y tan raro ingenio. Que si el autor es y debe ser conocido y celebrado por estas obras más que por cuantas ha hecho y se le han impreso hasta hoy en su nombre, ellas también quedan estimadas y calificadas por lo que son, con sólo saber (como ya todos saben) que las hizo don Francisco Quevedo.

6 Y con él y con ellas no me da tanto cuidado como podía darme una de las razones que me movió a tratar a v.m. con esta cortesía, considerando que no sé en qué manos ni en qué lenguas ha de dar

lucro, para que com isso todos aproveitem: eu vendendo e os outros comprando e lendo-o.

5 Verdade seja dita que para este último de que elogiem as obras por engenhosas e agudas, confio dar pouco trabalho e nenhuma preocupação aos aficionados a elas e a seu autor; pois elas próprias trazem consigo recomendação e louvor e o *Quevedo me fecit*⁶³, porque são tais que somente tal autor poderia fazer obras de tanta erudição e agudeza, e elas, por ter tanto de ambas só podiam ser filhas de tão raro engenho. Que se o autor é e deve ser conhecido e celebrado por estas obras mais que por quantas já fez e foram impressas até hoje em seu nome, elas também são estimadas e qualificadas pelo que são, simplesmente por saber (como todos já sabem) que foram feitas por Dom Francisco Quevedo.

6 E com ele e com elas não me preocupo tanto como poderia preocupar-me uma das razões que me levou a tratar a v.m. com esta cortesía, considerando que não sei em que mãos nem em que línguas

⁶³ “Quevedo me fez”. Esta e as demais traduções do latim foram realizadas gentilmente pelo Prof. Dr. José Ernesto de Vargas, do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina.

este libro que sale ahora al teatro del mundo (donde nunca faltan censurantes y mal contentos, que con toda propiedad se llaman zoilos y críticos; días peligrosos a la salud de los buenos entendimientos, de quienes se puede entender lo que dijo el doctísimo jurisconsulto don Mateo López Bravo: “*Ridendi vero, Romanuli, & Graeculi nostri, qui Grammaticorum infantia superbi, & ómnium rerum quantum garruli, ignari, triplici lingua, stultit, a doctis noscuntur*”); porque si v.m las lee, no de prisa ni a pedazos sino despacio y con atención, todo él, pues no es muy grande (si no quiere que se le pasen algunas de sus muchas sutilezas y agudezas por alto y por entre renglones), soy más que cierto que no se quejará de que ellas y quien las hizo es parcial y aceptador de personas, sino que a todos habla, y a todos dice la verdad clara y lisa, y lo que siente, sin rastro de lisonja; y si acaso escuece y pica, considere que no es sino sólo porque cuanto se dice es verdad y desengaño, que todos le quieren e nadie por su casa, y así no hay sino paciencia y calle y callemos, que sendas nos tenemos. Y harto mejor fuera quejarse de las faltas tan grandes del mundo que movieron al autor a

há de dar este livro que sai agora ao teatro do mundo (onde nunca faltam censuradores e descontentes, que com toda propriedade se chamam zoilos e críticos; dias perigosos para a saúde dos bons entendimentos, de quem se pode entender o que disse o doutíssimo jurisconsulto don Mateo López Bravo: “*Ridendi vero, Romanuli, & Graeculi nostri, qui Grammaticorum infantia superbi, & ómnium rerum quantum garruli, ignari, triplici língua, stultit, a doctis noscuntur*”⁶⁴); porque se v.m as lê, sem pressa nem aos pedaços, mas devagar e com atenção, toda ela, pois não é muito grande (se não quer passar por alto e pelas entrelinhas algumas de suas muitas sutilezas e agudezas), estou mais que certo que não se queixará de que elas e quem as fez é parcial e condescendente, mas sim que a todos fala, e a todos diz a verdade clara e lisa, e o que sente, sem rastro de lisonja; e se por acaso espeta e pinica, considere que não é senão porque tudo quanto se diz é verdade e desengano, que todos a querem, mas ninguém em sua casa e assim não há senão paciência e cale e calemos que ambos nos merecemos. E ainda melhor fora queixar-se das faltas

⁶⁴ “É verdadeiramente de rir, nossos pequenos romanos e gregos, que, soberbos e tudo o mais na infância dos gramáticos, gárrulos, ignaros, com tríplice língua, são conhecidos pelos doutos”.

hablar tan claro contra ellas, diciendo la verdad. Que por eso dijo bien cierto alcalde, que vio preso a un estudiante porque hizo una sátira en que decía las faltas del lugar, que harto mejor fuera haber preso a los que las tienen.

7 Y cuando nada de esto baste a que deje de haber quien se queje y murmure de estas obras y de su autor, quiero hacer acordar a v.m., señor lector, sea quien fuere, aquel cuentecillo de cierto clérigo viejo que tenía una higuera con sus higos ya sazonados y maduros, a la cual subiendo unos estudiantes a hacerles declinar jurisdicción bucólica, pensando él – por ser corto de vista – que eran aves o algunas crueles sabandijas, puso en ella espantajos hasta conjurarlos; pero viendo que nada de esto aprovechaba, considerando cuán buenas son las oraciones mezcladas con piedras (armas primeras del mundo), se resolvió de tirarlas a estos tordos racionales diciendo que también Dios había dado virtud a las piedras como a las plantas y hierbas; y hízolo con tal denuedo que dio con ellos ramas abajo y muy bien descalabrados. Sin propósito parecerá a v.m. este cuento, y será o por no saberme yo bien explicar o por no quererme v.m. entender (que no hay mal sordo que el que no quiere oír); pero yo sé lo entenderá si ahonda un poco en

tão grandes do mundo que levaram o autor a falar tão claro contra elas, dizendo a verdade. Que por isso disse bem certo alcaíde, que viu preso um estudante porque fez uma sátira na qual falava das faltas do lugar, que melhor fora ter preso aos que as têm.

7 E quando nada disso baste para que deixe de haver quem se queixe e murmure destas obras e de seu autor, quero lembrar a v.m., senhor leitor, seja quem for, aquele pequeno conto de certo clérigo velho que tinha uma figueira com seus higos já sazonados e maduros, a qual, subindo uns estudantes a declinar a bucólica, pensando ele – por ser curto de vista – que eram aves ou bichos cruéis, colocou nela espantalhos até conjurá-los; mas vendo que nada disso adiantava, considerando como são boas as orações misturadas com pedras (primeiras armas do mundo), resolveu atirá-las a estes tordos racionais dizendo que Deus também havia dado virtude às pedras como às plantas e às ervas; e o fez com tamanho denodo que os levou ramos abaixo e muito bem descalabrados. Sem propósito parecerá a v.m. este conto, e será porque não sei me explicar bem, ou por não querer v.m. me entender (que não há pior surdo do que aquele que não quer ouvir); mas sei que o entenderá se

sus sentidos varios que le puede dar (como en todo lo de este libro). Y por si acaso quiere que yo lo explique, con ser así que *frustra exprimitur, quod tacite subintelligitur, I. iam dubitari*, dígo-le que si acaso no le obliga la cortesía y humildad con que le trato, mire lo que dice, y cómo y de qué murmura y dice mal, si del autor del libro o de sus obras; y guárdese de alguna lluvia de piedras de las muchas verdades, duras y secas, que este libro tiene y su autor puede enviarle, que le descalabren y hagan caer de arriba abajo, quiero decir de su estado y buena opinión que tiene de sabio y no haga le tengan por ignorante, murmurador y soberbio maldiciente y del número de unos necios que quieren parecer sabios en no haber libro que bien les parezca ni cosa de que no hagan burla y menosprecio. Y guárdense no les suceda a los tales lo que al asno de Sileno que puso Júpiter entre las estrellas, que por ser ellas tan resplandecientes y claras y él *auribus magnis*, como advirtió Luciano, descubrió más su disforme fealdad con grande infamia. Y adviertan que el epíteto del autor es el satírico. Y créanme, y no errarán, que es más que temeridad echar piedras al tejado

aprofundar um pouco os vários sentidos que lhe pode dar (como em tudo neste livro). E se por acaso deseja que eu o explique, assim que *frustra exprimitur, quod tacite subintelligitur, I. iam dubitari*⁶⁵, digo-lhe que se por acaso não o obriga à cortesía e humildade com que lhe trato, olhe o que diz, e como e do que murmura e fala mal, se do autor do livro ou de suas obras; e resguarde-se de alguma chuva de pedras das muitas verdades, duras e secas, que este livro tem e seu autor pode enviar-lhe, que o descalabrem e façam cair de cima para baixo, quero dizer de seu estado e boa opinião que tem de sábio, e não faça que o tenham por ignorante, murmurador e soberbo maledicente e faça número entre alguns néscios que querem parecer sábios não havendo livro que lhes pareça bom nem coisa da qual não zombem e menosprezem. E cuidem-se que não lhes suceda o que ao asno de Sileno que Júpiter colocou entre as estrelas, que por ser elas tão resplandecentes e claras e ele *auribus magnis*⁶⁶, como advertiu Luciano, descobriu mais sua disforme feiura com grande infâmia. E percebam que o epíteto do autor é o satírico. E creiam-me, e não errarão, que é

⁶⁵“Expressa-se inutilmente aquilo que é subentendido silenciosamente, I. Já ser duvidado”.

⁶⁶“Com as orelhas grandes”.

del vecino quien tiene el suyo de vidrio.

8 Y nadie se maraville de que llame a v.m. con este título al parecer nuevo, de ilustre y deseoso lector, porque cuando no le mereciera por la doctrina común y sabida del filósofo: que todo hombre naturalmente desea saber (cosa que se alcanza con el estudio y atenta lección y meditación de los libros buenos, doctos, agudos, ingeniosos y claros), por sólo este libro (que lo es tanto como el que más) le merecía muy en particular, pues es el que ha sido tan deseado; así, de cuantos han leído algo de estos *Sueños y discursos*, como de los que han oído referir y celebrar algunas o alguna de las innumerables agudezas que contienen, lastimándose de verlos ir manuscritos, tan adulterados y falsos, y muchos a pedazos y hechos un disparate sin pies ni cabeza, y tan desfigurados como el soldado desdichado que habiendo salido de su tierra para la guerra con bizarría, talazo, galas y plumas, vuelve a ella después de muchos años más desgarrado y rompido que soldado, con un ojo menos, hecho un monóculo, medio brazo, con una pierna de palo, y todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido, con el vestido, de la munición, sin color determinado, desconocido y roto, pidiendo limosna; o como la

mais do que temeridade atirar pedras ao telhado do vizinho quem tem o seu de vidro.

8 E ninguém se maravilhe de que chame a v.m. com esse título aparentemente novo, de ilustre e desejoso leitor, porque quando não o mereça pela doutrina comum e sabida do filósofo: que todo homem naturalmente deseja saber (coisa que se alcança com o estudo e a atenta lição e meditação dos livros bons, doutos, agudos, engenhosos e claros), só por este livro (que o é tanto quanto ou mais) o merecia muito em particular, pois foi ele tão desejado; assim, de quantos leram algo destes *Sueños y discursos*, como dos que ouviram referir e celebrar algumas ou alguma das inumeráveis agudezas que contêm, lastimando-se de vê-los manuscritos, tão adulterados e falsos, e muitos aos pedaços e feitos um disparate sem pés nem cabeça, e tão desfigurados como o infeliz soldado que tendo saído de sua terra para a guerra com galhardia, elegância, galas e plumas, a ela retorna depois de muitos anos mais roto e esfarrapado do que soldado, com um olho a menos, feito um monóculo, meio braço, com uma perna de pau, e todo ele feito um milagre de cera, bom para ser oferecido com as vestes e a munição, sem cor determinada,

cortesana que ha corrido a Italia, Indias y la casa de Meca y del Gran Solimán. Por lo cual, cuantos han sabido que yo los tenía enteros y leídos por hombres doctos y entendidos con particular curiosidad y atención, me han solicitado con grandes instancias los hiciese comunes a todos dándolos a la impresión, asegurándome grande gusto y lo que más es, grande provecho espiritual para todos, pues en ellos hallarán desengaños y avisos de lo que pasa en este mundo y ha de pasar en el otro por todos, para estar de todo bien prevenidos, que *mala praevisa minus nocent*; con que me he resuelto a condescender con el gusto y deseo de tantos, confiando en que v.m., señor lector, me agradecerá este trabajo y gasto con comprarle; que con sólo esto me daré por satisfecho y aun por pagado.

9 Y por la agudeza y sutil modo de hablar de este libro, porque no caiga en ninguna equivocación, ruego a v.m. que antes de leerle corrija algunas erratas que van advertidas al principio del libro. Que también sería demasiada presunción y mucha particularidad pretender que saliese este libro sin ellas, siendo tan inevitables y incorregibles como los mismos

desconhecido e em frangalhos, pedindo esmola; ou como a cortesã que andou pela Itália, Índias e a casa de Meca e do Grande Solimão. Por isso, os que souberam que eu os tinha inteiros e lidos por homens doutos e entendidos com particular curiosidade e atenção, me solicitaram com grande insistência que os fizesse comuns a todos, dando-os à impressão, assegurando-me grande gosto e, mais, grande proveito espiritual para todos, pois neles encontrarão desenganos e avisos do que acontece neste mundo e há de acontecer no outro por todos, para estar de tudo bem prevenidos, que *mala praevisa minus nocent*⁶⁷; com o que resolvi condescender com o gosto e desejo de tantos, confiando em que v.m., senhor leitor, me agradecerá este trabalho e despesa comprando-o; porque apenas com isso me darei por satisfeito e ainda pago.

9 E pela agudeza e sutil modo de falar deste livro, para que não caia em nenhum equívoco, rogo a v.m. que antes de lê-lo corrija algumas erratas que vão advertidas no início do livro. Que também seria demasiada presunção e muita particularidade pretender que saísse esse livro sem elas, sendo tão inevitáveis e incorrigíveis

⁶⁷ “O mal previsto prejudica menos”.

impresores, que como a tales es mejor dejarles aherrojados con sus yerros y mentiras de molde. Y porque entienda, v.m., señor lector, que le deseo toda honra y provecho, y guardarle de todo peligro, ruego a Dios nuestro señor le haga como el rey de las abejas, que contiene y da de sí por la boca la dulzura de la miel, y no tiene aguijón por no quedar muerto picando con él, como acontece a todas las demás abejas que le tienen, si bien en la cola y no en la boca; y le guarde de correctores de vidas y obras ajenas, y sopladores de las suyas propias, que no se venden porque ellos venden en ellas a cuantos ven y tratan.

como os mesmos impressores, que como aos tais é melhor deixá-los aferrados com seus erros e mentiras de molde. E para que entenda, v.m., senhor leitor, que desejo-lhe toda honra e proveito, e guardar-lhe de todo perigo, rogo a Deus nosso senhor lhe faça como o rei das abelhas, que contem e dá de si pela boca a doçura do mel, e não tem ferrão para não acabar morto picando com ele, como acontece a todas as demais abelhas, se bem que na cola e não na boca; e o guarde de correctores de vidas e obras alheias, e sopradores das suas próprias, que não se vendem porque eles vendem nelas tudo quanto veem e tratam.

CAPÍTULO 3: COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO E O SUBSTRATO TEÓRICO-CONCEITUAL

Neste capítulo apresento os conceitos que nortearam a tradução dos prólogos dos *Sueños* e do *Discurso*, especialmente as reflexões de Antoine Berman em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013) e em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995). Retomo as ideias dos capítulos anteriores para discutir o percurso da tradução e analiso alguns aspectos do processo tradutório através de exemplos.

3.1 O albergue do estrangeiro

Aproximar-se de uma língua e de uma cultura afastadas quatro séculos no tempo é um grande desafio. Esse desafio se agiganta quando são consideradas as especificidades de um texto cujo estilo envolve uma variedade de registros, o uso de termos arcaicos e complexos jogos de palavras formulados a partir de uma realidade social pouco conhecida no Brasil, como a da Espanha no século XVII. O processo de retradução dos prólogos dos *Sueños* e a tradução do prólogo do *Discurso*, que possuem essa complexidade, exigiu um grande trabalho de pesquisa com o objetivo de possibilitar a compreensão semântica e sintática da língua da época. Fez-se necessária uma imersão no período histórico e um diálogo entre realidades que ultrapassou a mera decodificação entre sistemas linguísticos e nos fez ver os textos em suas singularidades, com características que inovaram o universo linguístico da cultura de partida, como veremos no item 3.3 adiante, e a partir das quais a tradução foi pensada.

Como resultado deste processo, a tradução se consolidou em um texto que procurou ressaltar e manter a característica estrangeira, um texto que oferece uma leitura nem sempre facilitada e que retira do leitor o traço de familiaridade por vezes esperada em idiomas considerados aparentados, como no caso do português e do espanhol. Foi a proximidade entre as línguas que escondeu problemas para a tradução, demonstrando na prática o ensinamento de Rónai de que “a interlegibilidade do castelhano para lusófonos, isto é, a excessiva proximidade das duas línguas, não raro ilude o tradutor a respeito da possível facilidade da sua tarefa” (RÓNAI, 2012, p. 47). Essa proximidade, no entanto, pôde funcionar com sucesso em soluções que exploraram as semelhanças entre o português clássico e o espanhol,

recurso ao qual recorremos em vários momentos com a intenção de demarcar a distância temporal do texto de partida.

A partir da compreensão da tradução como aproximação de culturas e línguas, como abertura ao outro preservando sua diversidade, através de um movimento dialógico de reconhecimento e de recebimento, o pressuposto teórico norteador deste trabalho encontrou embasamento na perspectiva de Berman que propõe “abrir o estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2013, p. 97) através de uma “dimensão ética” na qual a “letra” é fator preponderante. Para o crítico, esta dimensão ética relaciona-se com a verdade e reside no respeito ao texto de partida, em sua acolhida “em vez de rejeitá-lo ou tentar dominá-lo” (BERMAN, 2013, p. 96). Esse acolhimento diz respeito à obra enquanto “realidade carnal, tangível, viva no nível da língua” (BERMAN, 2013, p. 98), materialidade que representa a *letra* e que possibilita a manifestação da obra no mundo.

Neste sentido, para Berman, a tradução se afasta tanto da ideia de tradução literal, como da ideia de tradução pelo sentido. O conceito de *letra* bermaniano propõe o “espaço do jogo” entre o ético, o poético e o pensante, espaço que pressupõe uma interação entre o conteúdo da obra e suas propriedades formais, abrangendo mais do que a palavra e vinculando também ritmo e estrutura. É através da *letra* que o acolhimento do estrangeiro se realiza na outra língua cabendo ao tradutor promover este espaço na cultura de chegada, agregando novos valores aos já existentes.

Sob esta ótica, a compreensão da *letra* do texto quevediano remonta a um período em que vigoravam paradigmas distintos dos vigentes na atualidade, em que o olhar diacrônico é imprescindível, e para o qual “a ordenação dos conceitos a presidir a leitura são do tempo da produção do discurso e não a do tempo do leitor”, como afirma Carvalho (2011, p. 275). Promover este espaço de estranhamento na cultura de chegada, em uma perspectiva que busca afastar-se do etnocentrismo foi o grande desafio da tradução.

O etnocentrismo ou tradução etnocêntrica, segundo Berman, insere-se, ao lado da tradução hipertextual, nas “duas formas tradicionais e dominantes da tradução literária” (BERMAN, 2013, p. 39), às quais o conceito de *letra* se opõe. O autor francês entende por etnocêntrico aquilo que “traz tudo à sua própria cultura” (BERMAN, 2013, p. 39) negando o que se encontra fora dela ou adaptando-o à realidade doméstica através de traduções cuja “marca da língua de origem deve ter desaparecido ou estar cuidadosamente delimitada”

(BERMAN, 2013, p. 46), eliminando “estranhamentos” lexicais e sintáticos através de “procedimentos literários” que tornam a tradução hipertextual. Hipertextual, então, é o que transforma formalmente um texto já existente como a “imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio” (BERMAN, 2013, p. 40).

Como maneira de evitar essas transformações formais, que em sua totalidade configuram, segundo Berman, um “sistema de deformações dos textos” no âmbito da prosa literária, ele propõe uma analítica da tradução a partir da “localização de algumas tendências deformadoras, que formam um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais” (BERMAN, 2013, p. 67).

Segundo Berman, são treze as tendências deformadoras. A primeira delas, denominada *racionalização*, relaciona-se às estruturas sintáticas e à pontuação visando uma ordem do discurso que “deforma o original ao inverter sua tendência de base (a concretude) e ao linearizar suas arborescências sintáticas” (BERMAN, 2013, p. 70). A *clarificação* diz respeito ao nível da “clareza” sensível das palavras ou de seus sentidos, explicitando o original, enquanto o *alongamento* afeta a rítmica da obra e é consequência da racionalização e da clarificação. Completando a lógica da racionalização, o *enobrecimento*, mantém relação com a estética e busca tornar a tradução “mais bela” (formalmente) do que o original. A substituição de termos e expressões por outros que eliminam ou minoram a riqueza sonora e icônica do original configuram o *empobrecimento qualitativo*, ao passo que a perda de significantes e o desperdício lexical do original estabelecem o *empobrecimento quantitativo*. O resultado do agrupamento das tendências antecedentes é a *homogeneização*, que “consiste em unificar em todos os planos o tecido do original, embora este seja originariamente heterogêneo” (BERMAN, 2013, p. 77).

Berman aponta para a existência de uma série de destruições do texto fonte ao longo da tradução que também configuram tendências. Assim, nomeia *destruição dos ritmos* a tendência que afeta a rítmica do texto fonte e a exemplifica através das alterações da pontuação. Para se referir à omissão de significantes que se correspondem e encadeiam formando redes no original, o crítico menciona a *destruição das redes de significantes subjacentes* e designa *destruição dos sistematismos* àquela que atinge as frases e construções do original que vão além dos significantes. Além destas, a *destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares* elimina os elementos vernaculares do texto fonte ou conserva-os através de exotizações que revelam uma imagem

estereotipada e a *destruição das locuções* serve-se de equivalências que não as substituem, como no caso dos provérbios. Por fim, a *tendência de apagamento das superposições de línguas* reflete-se na eliminação da convivência dos dialetos e da língua culta que comumente existe nos textos em prosa.

O processo tradutório dos prólogos revelou uma necessária convivência com as tendências deformadoras, com esse “jogo de forças que desvia a tradução de seu verdadeiro objetivo” nos termos de Berman (2013, p. 63). A conscientização de sua existência e as consequências que podem representar para o produto final foram determinantes na seleção das escolhas que, no entanto, não as tornaram ausentes de todo e apontaram para a necessidade de minimizar sua incidência.

Segundo Berman, as forças deformadoras “se exercem no domínio da prosa literária” aquela caracterizada “pelo fato de captar, condensar e mesclar todo o espaço polilinguístico de uma comunidade” (BERMAN, 2013, p. 65) e na tradução literária, se espera, segundo Delabastita, “que os tradutores preservem ou criem de alguma forma as intenções estéticas ou os efeitos que podem ser percebidos no texto fonte” (DELABASTITA 2011, p. 69). Como afirma Britto, a tradução literária é uma “zona de fronteira, pois ao mesmo tempo em que é um trabalho técnico, de manipulação da linguagem, é também uma arte, um artesanato” e “não é uma atividade mecânica isenta de neutralidade, mas, ao contrário, implica uma série de decisões” (BRITTO, 2010, p. 136).

Nesse sentido, Sontag assevera que “a tradução literária é um ramo da literatura – nada tem de mecânico” (SONTAG, 2008, p. 168), residindo sua complexidade no fato de atender a uma diversidade de propósitos, dentre os quais tornar conhecida uma obra tida como essencial ou transpor de uma língua para outra a intransigência especial de determinados textos. Desta forma, segundo a autora, “a tradução literária é uma atividade com padrões irrealis” (SONTAG, 2008, p. 168) cujas exigências geram insatisfação e sempre acarretam alguma perda de substância do original.

Em razão da complexidade das obras literárias, Berman afirma que toda tradução literária é levada por “um projeto ou finalidade articulada determinado pela posição tradutória e por exigências específicas postas pela obra a traduzir” (BERMAN, 1995, p. 76).

A posição tradutória, embora não seja fácil de enunciar, configura-se como uma espécie de convicção íntima do tradutor, o

resultado de sua reflexão sobre a obra a ser traduzida, ou, como define Berman,

A posição tradutória é, por assim dizer, o “compromisso” entre a maneira na qual o tradutor toma consciência enquanto sujeito preso à pulsão de traduzir, a tarefa da tradução e a maneira como ele internalizou o discurso do meio sobre o traduzir (as normas). A posição tradutória, enquanto compromisso, é resultado de uma elaboração: é o que o tradutor se impõe em vista da tradução, o que ele se impõe, uma vez tomada a decisão (porque se trata de uma escolha) (BERMAN, 1995, p. 75).

O projeto, por sua vez, exprime a maneira pela qual a tradução será levada pelo tradutor, como e através de que perspectivas ele a concretizará e a assumirá. É através do projeto que o tradutor explica seu fazer tradutório, o que não se resume apenas a uma filiação teórica, mas abrange também certa intuição pautada pela reflexão. O projeto é revelado a partir da leitura da própria tradução e é a partir dele que a tradução deve ser lida “porque tudo que um tradutor pode dizer e escrever a propósito de seu projeto tem realidade apenas na tradução [...] a tradução diz-nos quais foram as consequências do projeto em relação ao original” (BERMAN, 1995, p. 77).

A complexidade da escrita quevediana, que envolve aspectos relacionados à retórica, à sátira e também a elementos de um contexto sócio-histórico determinado (apresentados no capítulo I deste trabalho), é exemplo do que afirma Berman. Assim, a eleição de um relativo arcaísmo linguístico, e a tentativa de manutenção da sintaxe que se afasta dos padrões de fluidez, própria do estilo quevediano, conferiram à tradução seu caráter estrangeirizador.

Além disso, não se deixou de mensurar as consequências deste caráter estrangeiro para o leitor brasileiro do século XXI. Essas consequências delimitaram os parâmetros que configuraram o horizonte da tradução, ou seja, “o conjunto dos parâmetros da linguagem, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor” ou “o círculo de possibilidades limitadas que fecha o tradutor” (BERMAN, 1995, p. 79). Todos estes aspectos passam a ser analisados no item a seguir, no qual é apresentado e discutido o percurso da tradução.

3.2 O percurso da tradução

Conforme mencionado na introdução deste trabalho, o contato com os textos objeto da tradução se deu através dos estudos fomentados pelo Núcleo Quevedo de Estudos e Traduções do Século de Ouro da Universidade Federal de Santa Catarina. Naquele período, estudávamos a possibilidade de elaborar um glossário capaz de abarcar palavras incomuns, expressões e provérbios encontrados na obra *Discurso de todos los diablos* (1628), inédita no Brasil. Para isto, um grupo de pesquisadores brasileiros e representantes de diferentes variedades do espanhol reunia-se periodicamente em encontros nos quais era efetuada a leitura e o debate de questões relacionadas ao léxico, à sintaxe, e ao componente histórico que permeava estes elementos. A partir desta experiência empírica, organizou-se uma metodologia de trabalho, estruturada através das seguintes fases: familiarização com o autor e seu contexto histórico; situação cronológica do texto dentro da obra quevediana; distintas etapas de leitura; mapeamento de palavras, expressões, frases ou contextos; percepção das figuras de linguagem, discussão, consenso e composição de uma planilha de candidatos a termos.

Fez parte da etapa inicial do processo a tradução intralingual do espanhol, consistente na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua conforme Jakobson (2001, p. 64), uma vez que muitos termos caíram em desuso ou passaram a assumir significados diferentes na atualidade. Para essa investigação foram utilizados diversos dicionários e documentos históricos cuja leitura foi imprescindível. Para a tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que, segundo o linguista russo, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (JAKOBSON 2001, p. 64), além dos instrumentos citados, as ferramentas eletrônicas foram de extrema valia.

Superado este período, o aprofundamento das leituras levou à percepção da configuração dos prólogos dos *Sonhos* e do *Discurso* como unidade, ainda que mantida certa distância temporal entre eles, fato atestado posteriormente através do referencial teórico, especialmente em Crosby (1993, 2001) e Marañón Ripoll (2005) e apresentado no capítulo 2 desta dissertação.

Este conjunto de textos, cuja importância em termos de gênero, estilo e historicidade é discutida nos capítulos anteriores, resultou no recorte que nos propusemos a traduzir. Para este recorte a metodologia adotada foi a mesma, porém de forma ampliada para abarcar a

integralidade dos prólogos escritos ao longo de um período de 23 anos que tem início em 1608 e fim em 1631. Aprofundaram-se as leituras acerca da Espanha do Século de Ouro e da evolução da língua, como forma de melhor compreender as características do estilo quevediano e as alusões aos personagens e fatos históricos referenciados na sátira cujo conhecimento mostrou-se fundamental para a tradução.

A apresentação deste percurso nos parece importante para demonstrar que, de fato, o tradutor é um leitor privilegiado, como afirma Giacomo Leopardi (1997), em seu texto “Fragmentos sobre tradução”, pois ao longo dos anos de estudo as leituras eram realizadas e retomadas sob novas perspectivas. Cada ato de ler sedimentava determinados conhecimentos sobre as diversas camadas textuais ao mesmo tempo em que suscitava novos questionamentos e descobertas, formando um processo circular de auto-alimentação.

Além disso, essa trajetória encontra amparo no entendimento de Berman acerca da tradução como experiência e reflexão. E não por acaso foi este autor o norteador dos pressupostos teóricos deste trabalho. Para Berman

a tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re) encontrar na reflexão. [...] Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo saber, um saber *sui generis* (BERMAN, 2013, p. 23).

A conjugação da experiência e da reflexão conduz a um compromisso com a verdade. Verdade esta que permitirá ao tradutor tomar decisões menos arbitrárias e pautadas no conhecimento consciente. Além disso, permitirão a ele expor claramente as regras do “jogo” efetuado sobre o texto fonte através da tradução. Esta verdade é a que se refere à ética bermaniana e está pautada no conhecimento da *letra*.

O conhecimento da *letra* dos prólogos quevedianos reúne fatores relacionados à forma e ao conteúdo. Para nos acercarmos ao conteúdo, realizaremos uma abordagem que também considera os postulados de Genette (2009) acerca da função prologal e, para isso, retomamos alguns aspectos já mencionados no capítulo 2.

Desta forma, para Genette, os prólogos desempenham várias funções a serviço do texto principal. Neste sentido, o prefácio original,

ou seja, aquele que surge concomitantemente à elaboração do discurso principal, caso dos prólogos quevedianos comentados nesta dissertação e já abordados no capítulo precedente, serve principalmente para garantir uma leitura apropriada do texto. Esta função se desdobra em outras duas, implícitas no posicionamento do autor em relação ao leitor da obra, e relaciona-se ao “porquê” e ao “como” lê-la (GENETTE, 2009, p. 176).

Quanto ao tema do “porquê”, Genette o explica através da necessidade de reter o leitor por um processo tipicamente retórico de persuasão que a retórica latina denominava *captatio benevolentiae*⁶⁸. Tratava-se de valorizar o texto “sem indispor o leitor com uma valorização imodesta demais, ou apenas visível demais de seu autor” (GENETTE, 2009, p. 177). Esta estratégia era obtida evitando-se “insistir no que poderia parecer uma exibição do *talento* do autor”, mas por outro lado, valorizando o “assunto com o risco de escusar com maior ou menor sinceridade a insuficiência da forma como foi tratado” (GENETTE, 2009, p. 177). O tema poderia ser valorizado através de uma prática na qual se fazia perceptível sua importância e a utilidade da sua consideração, denominada *auxesis* ou *amplificatio* pela retórica. A utilidade poderia ser tanto moral, como religiosa ou social e política. Ao autor era permitido unicamente valorizar seu intuito de veracidade, ou de sinceridade no sentido de demonstrar seu esforço em busca da veracidade.

Ao explicitar a temática sobre como a obra deve ser lida, Genette afirma que, através do prefácio, o autor fornece informações necessárias e pertinentes que orientam a leitura. Estas informações podem estar relacionadas à origem do texto, às circunstâncias de sua redação, às etapas de sua gênese ou à indicação das fontes. Da mesma forma, podem apontar o público a que se destinam e fazer um comentário justificativo do título, “que pode ser uma defesa contra as críticas sofridas ou antecipadas” ou uma espécie de “arrependimento tardio” (GENETTE, 2009, p. 190).

Os prólogos podem trazer também uma declaração de ficcionalidade com vistas à negação de “qualquer semelhança”, cujo objetivo está na proteção do autor contra eventuais consequências de identificação. Da mesma forma, podem apresentar uma advertência no que diz respeito a uma ordem de leitura ou indicações de contexto nos

⁶⁸ Mencionado no item 2.1 do capítulo 2 como o despertar para uma predisposição positiva em relação à abordagem do orador.

quais são mencionados o pertencimento a um conjunto ou o anúncio dos livros seguintes.

Além de todas estas funções, Genette afirma que talvez a mais importante do prefácio original, seja “a que consiste em uma interpretação do texto pelo autor, ou uma declaração de intenção como a que fez Cervantes no Quixote ao defini-lo como uma ‘investiva contra os romances de cavalaria’” (GENETTE, 2009, p. 196). Uma variação desta interpretação pode ser aquela que se preocupa com a definição genérica, com uma caracterização mais institucional ou mais preocupada com o campo temático ou formal no qual se inscreve a obra “que aparece principalmente nas épocas de ‘transição’ como a era barroca ou os inícios do romantismo, onde se procura definir desvios em relação a uma norma anterior ainda sentida como tal” (GENETTE, 2009, p. 199).

Por fim, o prefácio pode conter uma “espécie de reserva, sincera ou fingida, diante de semelhante obrigação” entendida pelo autor como um “dever difícil de cumprir” ou que pode representar um “texto cansativo para o leitor”, e que se manifesta através de desculpas ou protestos, “como o atribuído a Quevedo: ‘Deus o poupe, leitor, de largos prefácios’” (GENETTE, 2009, p. 203).

Estes elementos estão presentes nos prólogos dos *Sonhos* e do *Discurso* e seu conhecimento faz parte da tarefa do tradutor uma vez que a seleção léxica do texto de partida está atrelada ao objetivo de atender às funções prologais. Como mencionado no item 2.2 do capítulo precedente, ao elaborar os prólogos, Quevedo contempla tanto a apresentação do discurso principal como busca um objetivo didático ao incluir narrativas breves visando reprovar e opor-se aos usos indiscriminados e sem créditos para o autor das obras que apareciam publicadas sem permissão e adulteradas, procurando também provocar certos efeitos no receptor como convencê-lo ou levá-lo a tomar uma decisão através da denúncia dos mecanismos de censura inquisitorial e da prática do mecenato como consolidação do clientelismo. A compreensão semântica dos conceitos engenhosos e fórmulas burlescas que visam atingir a finalidade de explicitar ao leitor o “porquê” e “como” o texto deve ser lido representa um grande desafio. A conscientização do manuseio dos elementos linguísticos no texto de partida é um fator significativo para a tomada de decisões no âmbito da tradução, uma vez que a leitura desatenta pode implicar o empobrecimento qualitativo ou a destruição das redes de significantes subjacentes e dos sistematismos, como afirma Berman (2013).

3.3 Comentários à tradução

A prosa satírica quevediana é composta por elementos de língua e de estilo que merecem um estudo atento como forma de aproximação à *letra* nos termos propostos por Berman (2013, p. 33).

Segundo Cacho Casal (2000, p. 417), Quevedo foi um dos autores espanhóis que mais soube aproveitar com profundidade e riqueza os recursos expressivos oferecidos pela língua espanhola para moldar a sua própria língua, qualificada por Río (1963, p. 413) como “contorcida, violenta, densa e uma das mais ricas, tanto em vocabulário como em capacidade expressiva”⁶⁹. A língua de Quevedo é elaborada em um contexto no qual o processo de dignificação do vernáculo havia alcançado seu auge e passava a ser adotado em matéria literária em oposição ao latim, utilizado por muitos humanistas do século XVI. Ao longo desse processo de emancipação ocorrido entre os séculos XV e XVI, muitas línguas vulgares, entre elas o espanhol, tiveram seus léxicos e cânones gramaticais e literários construídos e ampliados, como explicita Maraschin (2015, p. 13). Com a consolidação da Espanha em um grande império, o espanhol se converte, em princípios do século XVI, em língua majoritária e, em consequência dessa hegemonia, “discute-se sua beleza, sua suavidade, sua abundância léxica, ao mesmo tempo em que se insiste no fato de seu estado descuidado ante a falta de escritores que lhe deem lustre, que evidenciem suas qualidades”⁷⁰ (ALVAR, MAINER e NAVARRO, 1997, p. 263). Nesse panorama, os letrados renascentistas espanhóis Garcilaso de la Vega e Juan Boscán “sob a influência dos poetas italianos, contribuem para a fixação dos modelos literários, demonstrando sua habilidade artística e buscando provar os valores da sua própria língua, na poesia e na prosa” (MARASCHIN, 2015, p. 87). A partir desse fato, o processo de evolução da língua poética culmina em Quevedo e Gôngora, como afirmam Alvar, Mainer e Navarro (1997, p. 265). Desta forma, no Século de Ouro, “a literatura assumiu a tarefa linguística e poética de refletir a grandeza e a riqueza da língua nacional”⁷¹ (RÓZSAVÁRI, 2015, p. 266), fenômeno que se manifesta no Barroco, abordado no

⁶⁹ “contorsionada, violenta, densa y una de las más ricas, tanto en vocabulario como en capacidad expresiva”.

⁷⁰ “se pondera la belleza, la suavidad, su abundancia léxica, pero se insiste en su estado descuidado por la falta de escritores que le den lustre, que pongan de manifiesto esas cualidades que posee.”

⁷¹ “la literatura asumió la tarea lingüística y política de reflejar la grandeza y la riqueza de la lengua nacional.”

capítulo 1 desta dissertação, através das correntes estéticas denominadas *culteranismo* e *conceptismo*.

De acordo com Buendía (1981, p. 28) Quevedo é o maior representante do conceptismo, estilo que procura impressionar a razão, estabelecendo a aproximação por semelhança de conceitos distantes para expressar a correspondência entre os objetos. Para isso, as palavras são reduzidas ao indispensável de forma a propiciar “o entendimento recíproco de duas ideias engenhosamente ligadas e comparadas entre si”⁷² (BUENDÍA, 1981, p. 29). Chevalier (1988, p. 110) explicita que se deve definir o conceptismo como uma rede de relações na qual estão envolvidos recursos retóricos, lexicais e sintáticos. Desta forma, a prosa satírica de Quevedo envolve tanto a utilização de antíteses, hipérboles, paralelismos e metáforas como “afeta de maneira muito profunda a construção sintática da frase”⁷³, como afirma Alborg (1967, p. 630). Para Alborg, Quevedo

comprime várias frases em uma só, embutindo umas dentro das outras, para o que reduz a um só elemento – substantivo, participio, gerúndio, até um simples possessivo – o que deveria ser uma oração inteira; às vezes, nem mesmo isso: um substantivo, por exemplo, alude tão só com seu significado ao que seria objeto de uma explicação completa. Assim se produzem períodos, não cortados, mas extraordinariamente complexos, labirínticos, difíceis de decifrar em sua própria condição sintática, porque se produzem anfibologias não premeditadas como recurso literário, mas, inevitáveis pela forçada construção sintática⁷⁴. (ALBORG, 1967, p. 630)

⁷² “entendimiento recíproco de dos ideas ingeniosamente ligadas y comparadas entre si.”

⁷³ “afecta de forma muy profunda a la construcción sintáctica de la frase.”

⁷⁴ “Comprime varias frases en una sola, embutiendo unas dentro de otras, para lo cual reduce a un solo elemento – sustantivo, participio, gerundio, quizá un mero posesivo – lo que debió ser una oración entera; a veces ni aun esto: un sustantivo, por ejemplo, alude con su solo significado a lo que habría de ser objeto de una completa explicación. Así se producen períodos, no cortados, sino extraordinariamente complejos, de laberíntica andadura, difíciles de descifrar aun en su mera condición sintáctica, porque se producen anfibologías no premeditadas como recurso literario sino inevitables por la forzada construcción.”

Chevalier por sua vez, destaca na arte de Quevedo a “prodigiosa riqueza de léxico”⁷⁵ (CHEVALIER, 1988, p. 112) que inclui tanto adornos eruditos como gírias e criações burlescas, o uso de um “vocabulário fortemente expressivo”⁷⁶ (CHEVALIER, 1988, p. 112) e a adoção de uma “gramática atormentada que emprega o substantivo como adjetivo, o verbo e o advérbio como substantivos”⁷⁷ (CHEVALIER, 1988, p. 112) e a presença constante de figuras retóricas como a hipérbole, o equívoco, e a paronomásia. Acrescente-se a isso o fato de que, nos prólogos, os elementos linguísticos estão configurados de maneira que possam cumprir a função apelativa que, segundo Copello (2001, p. 359), caracteriza textos dialógicos e interativos.

Esta função, também denominada conativa, compõe, segundo Jakobson (2001, p. 125), o conjunto das funções da linguagem, ao lado das funções emotiva, referencial, fática, metalinguística e poética. Para Jakobson “a estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante” (JAKOBSON, 2001, p. 123) sendo a apelativa aquela que se orienta para o destinatário e

Encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nominais e verbais. As sentenças imperativas diferem fundamentalmente das sentenças declarativas: estas podem e aquelas não podem ser submetidas à prova de verdade (JAKOBSON, 2001, p. 125).

Nesse sentido, Marañon Ripoll afirma que não apenas o uso do imperativo, mas a estrutura “Si + futuro do subjuntivo + imperativo” (MARAÑON RIPOLL, 2005, p. 255) é típica do estilo prologal em todo gênero de obras quevedianas, sejam elas satíricas ou graves, e acrescenta que o uso desse tempo verbal pode estar associado à paródia efetuada por Quevedo sobre o tom jurídico típico de algumas legislações do período.

⁷⁵ “prodigiosa riqueza de léxico”.

⁷⁶ “vocabulário fuertemente expresivo”.

⁷⁷ “gramática atormentada (emplea el sustantivo como adjetivo, el verbo y el adverbio como sustantivos, etc.)”.

Assim, são frequentes as sentenças imperativas, a exemplo de “si te parece largo, en tu mano está: toma el infierno que te bastar y calla” (se te parece longo, em tua mão está: toma o inferno que te bastar e cala) presente no “Sonho do inferno”, ou em “si te agradare y pareciere bueno, agrádeclo a lo poco que sabes” (se te agradar e parecer bom, agradece ao pouco que sabes) constante no “Mundo por dentro” ou, ainda, em “si te parece que ya es mucho sueño, perdona algo a la modorra que padezco” (se te parece que já é muito sonho, perdoa a modorra que padeço) no “Sonho da morte”.

A presença do destinatário ao longo dos prólogos também pode ser identificada através dos pronomes pessoais de segunda pessoa e dos verbos de segunda pessoa, como atestam os exemplos citados, ou, também, em “Eres tan maldito que ni te obligué llamándote pío” (És tão maldito que nem te obriguei chamando-te pio) no “Sonho do inferno”, ou em “si vuesa merced, lector, que me compró facinoroso, no me compra modesto, confesará que solamente le agradan los delitos” (se vossa mercê, leitor, que me comprou perverso, não me compra modesto, confessará que somente lhe agradam os delitos) em “Jogos de infância e travessuras de engenho”,

Em relação ao vocativo, Vila Rubio (2000, p. 578), Copello (2001, p. 355) e Quintanar (2009, p. 337) afirmam que na Espanha do Século de Ouro, era comum a utilização dos termos “ilustre” (ilustre), “discreto” (discreto), “curioso” (curioso), “deseoso” (desejoso), “benigno” (benigno) dentre outros, para identificar os diversos receptores do texto, além de expressar o intuito de demonstrar amabilidade.

A partir desta adjetivação em uso no período para designar o receptor, Quevedo elabora um contexto de paródia, segundo Marañon Ripoll (2005, p. 249) e Crosby (1993, p. 156). Além disso, de acordo com Copello (2001, p. 362), em razão de sua originalidade e com a pretensão de surpreender, os prólogos quevedianos diferem da grande maioria escrita no período, afastando-se do tom de amabilidade esperada. Assim, Quevedo substitui os adjetivos convencionais por outros, tornando-se muitas vezes agressivo com o leitor, como no caso do vocativo do prólogo ao “Inferno”, no qual o denomina “endemoninhado e infernal”.

Quevedo também utiliza a polissemia de alguns termos, como *pío* (pio), *benigno* (benigno), *cándido* (cândido) e elabora novas formas com o objetivo de surpreender e provocar o riso através de alusões que remetem à retórica de imitação dos modelos autorizados vigente no

período, emulando-os e provocando um novo efeito, conforme os aspectos abordados nos itens 1.3.2 e 1.3.3 do capítulo 1 desta dissertação.

O vocativo do “Alguazil Endemoninhado” é exemplo disto e suscita discussões em torno à tradução. Sua leitura é complementada pelo primeiro parágrafo do prólogo no qual se lê:

Al pío lector

Y si fueres cruel y no pío, perdona, que este epíteto, natural del pollo, has heredado de Eneas; y en agradecimiento de que te hago de cortesía el no llamarte benigno lector, advierte que hay tres géneros de hombres en el mundo [...] (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 156).

A manobra satírica está subentendida na polissemia do termo “pío” (pio) e no jogo de palavras *pío* e *pollo* inserido em um contexto no qual o ritmo é dado pela aliteração da consoante “p” em *pío* / *perdona* / *epíteto* / *pollo*. Assim, o desafio está tanto na compreensão semântica como na manutenção do ritmo através da seleção léxica na língua de chegada.

Para a compreensão semântica, Crosby (1993, p. 156) esclarece que na *Ilíada*, Homero chamou a Eneias “pio” em razão de sua devoção aos deuses, epíteto que Virgílio conservou na *Eneida*, estendendo sua aplicação à devoção familiar, religiosa e nacional do fundador de Roma. O leitor contemporâneo a Quevedo estava habituado a estas leituras e à identificação dos termos com a tradição clássica. Quevedo se apropria desta tradição, parodiando o herói e divertindo o leitor, utilizando o termo de forma inesperada e jogando com a polissemia do termo “pio” que, segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*⁷⁸, se refere tanto ao adjetivo de origem latina para denominar o indivíduo devoto, inclinado à piedade, dado ao culto da religião e às coisas pertencentes ao serviço de Deus e dos santos como à onomatopeia que designa a imitação do som emitido pelo galo (*pollo*) ou de qualquer ave.

Para a manutenção do ritmo em português a seleção recai sobre os vocábulos “pio” e “pinto” em detrimento de galo ou frango, também admissíveis. No português sabemos que o “pinto pia”, “o galo canta” e a “galinha cacareja”, com onomatopeias distintas para cada situação.

⁷⁸ DRAE disponível em <http://dle.rae.es/?id=T6Li1tV|T6QbqG1|T6VGC0P>, acesso 09.11.2016.

Então, para que se possa aproximar do jogo semântico sem perder o ritmo, uma das soluções possíveis ao trecho é a que apresentamos:

Ao pio leitor,
E se fores cruel e não pio, perdoa, que este epíteto natural do pinto, herdaste de Eneias; e em agradecimento à cortesia que te faço em não chamar-te benigno leitor, percebe que há três gêneros de homens no mundo [...].

A opção pelo vocábulo “pinto” é uma tentativa de manter a estranheza do texto, nos termos apontados por Berman (2013). Ao mesmo tempo, se propõe a colocar em prática o ensinamento de Hansen (2008, p. 190) acerca do gênero sátira, remetendo ao caráter grosseiro e vulgar do termo. Para Hansen

A sátira é um gênero público e, por isso, uma arte cenográfica, que deve ser oralizada teatralmente em voz alta para vulgares numa praça. Ela deve ser composta rapidamente, sendo para a poesia o que a caricatura é para o desenho: se for trabalhada como um soneto lírico, por exemplo, será obscura para vulgares, incapazes de apreciar o estilo alto. Além disso, sendo oralizada, é dita de uma só vez, pois perde o impacto agressivo se repetida. Quanto mais “grosseira” ela é, nos vários sentidos do termo, melhor funciona, pois sua grosseria está diretamente adequada ao seu modo público e oral de recepção. [...] A sátira decorre de um cálculo cenográfico preciso. Sua “grosseria”, em todos os sentidos, resulta de uma técnica retórica racionalmente aplicada (HANSEN, 2008, p. 190).

Nossa solução difere, por exemplo, da adotada pela tradução anterior de Liliana Raquel Chwat (2005) que omite o trecho em questão, optando pela solução “se fores cruel e não pio, perdoa, pois este epíteto herdaste de Enéas” o que parece apagar o contraste entre “o contexto burlesco e o contexto literal” (CROSBY, 1993, p. 156) retirando a característica da sátira presente nas estruturas do texto fonte e ocasionando o empobrecimento qualitativo e quantitativo nos termos de Berman (2013).

Além de identificar o receptor do texto através dos vocativos, uma das formas de captar a benevolência do leitor, obtendo dele a atenção e a predisposição para a aceitação do discurso, era utilizar o tratamento confidencial de *tú* (“tu”), prática denominada *tuteo*.

Esse emprego das formas verbais e pronominais da segunda pessoa do singular era, segundo Copello (2001, p. 359) um “verdadeiro tópico dos prólogos”, o que para Martín (1993, p. 83) garantia a “atmosfera de confiança com o leitor”.

De acordo com Maranhão Ripoll (2005, p. 250) Quevedo manuseia conscientemente as formas de tratamento, fato que Rey (2003, p. 487) destaca e relaciona à forma irônica como o autor comenta este costume em voga no período.

A observação da escrita dos prólogos permite constatar uma evolução no trato de cortesia ao longo do tempo que se aproxima da tradição retórica nos textos iniciais e dela se afasta gradualmente. Esta percepção torna-se relevante no âmbito da tradução uma vez que “a cortesia verbal está intrinsecamente relacionada aos valores e instituições sociais de cada comunidade linguística” (MORENO, 2013, p. 3) e, em nosso entendimento, somente a partir de seu conhecimento será possível alcançar a compreensão da *letra* do texto fonte.

Assim, no prólogo do “Alguazil endemoninhado” escrito em 1605, evidencia-se o *tuteo* através de construções como

en tu mano está que tenga fin donde te fuere enfadoso. Sólo he querido advertirte en la primera hoja que este papel es sólo una reprehensión de malos ministros de justicia, guardando el decoro a muchos [...] (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 157).

(em tua mão está que tenha fim onde te for aborrecido. Somente queria advertir-te na primeira folha que este papel é apenas uma repreensão aos maus ministros da justiça, guardando o decoro a muitos [...]).

O *tuteo* é mantido no prólogo ao “Inferno”, datado de 1608, como é possível perceber através das desinências verbais de segunda pessoa e do pronome “contigo” em

Eres tan maldito que ni te obligué llamándote pío ni benévolo ni benigno lector en los demás discursos, para que no me persiguieses; y ya desengañado quiero hablar contigo claramente (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 192).

(És tão maldito que nem te obriguei chamando-te pio, nem benévolo, nem benigno leitor nos demais discursos, para que não me perseguisses; e já desenganado quero falar contigo claramente).

No prólogo ao “Mundo por dentro”, que veio à luz em 1612, ainda há o emprego do *tuteo*, exemplificado no trecho

Si te agradare e pareciere bueno, agradécelo a lo poco que sabes, pues de tan mala cosa te contentas; y si te pareciere malo, culpa a mi ignorancia en escribirlo y la tuya en haber esperado otra cosa de mí (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 275).

(Se te agradar e parecer bom, agradece ao pouco que sabes, já que te contentas com coisa tão má; e se te parecer ruim, culpa a minha ignorância em escrevê-lo e a tua em ter esperado outra coisa de mim).

O “Sonho da morte”, escrito em 1621, mantém, igualmente, tratamento confidencial de “tú”, como se observa em

Éste es el último tratado al Sueño del Juicio, al Alguacil endemoniado, al Infierno y al Mundo por dentro; no me queda ya en que soñar. Si con la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardar de mí. Si te parece que ya es mucho sueño, perdona algo a la modorra que padezco [...] (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 316).

(Este é o último tratado depois do Sonho do Juízo, do Alguazil endemoninhado, do Inferno e do Mundo por dentro; já não me resta nada com que sonhar. Se com a visita da morte eu não desperto, não há que esperar por mim. Se te parece que já é muito sonho, perdoa a modorra que padeço [...]).

A partir de 1627, com o prólogo aos *Sonhos e discursos de verdades descobridoras de abusos, vícios e enganos em todos os ofícios e estados do mundo*, o tratamento dirigido ao leitor começa a se modificar. A forma pronominal *tú* (“tu”) é abandonada em detrimento de *vuestra merced* (“vossa mercê”), que passa a ser adotada referenciando espressamente a fórmula de cortesia e a oposição formalidade / informalidade:

Y por la agudeza y sutil modo de hablar de este libro, porque no caiga en ninguna equivocación, ruego a v.m. que antes de leerle corrija algunas erratas que van advertidas al principio del libro (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1982, p. 70).

(E pela agudeza e sutil modo de falar deste livro, para que não caia em nenhum equívoco, rogo a v.m. que antes de lê-lo corrija algumas erratas que vão advertidas no início do livro).

Esta mudança no trato com o leitor, também aparece no prólogo ao *Discurso de todos os diabos*, datado de 1628, como no trecho que segue:

Estos primeros renglones, que suelen como alabarderos de los discursos ir delante haciendo lugar con sus letores al hombro -píos, cándidos, benévolos o benignos-, aquí descansan deste trabajo y dejan de ser lacayos de molde y remudan el apellido, que por lo menos es limpieza. Y a Dios y a ventura, sea vuestra merced quien fuere, que soy el primer prólogo sin «tú» y bien criado que se ha visto o lea o oiga leer. (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2005, p. 173).

(Estas primeiras linhas que, como alabardeiros, costumam ir à frente abrindo espaço aos discursos com seus leitores ao ombro - pios, cândidos, benévolos ou benignos -, aqui descansam deste trabalho e deixam de ser lacaios de molde, e trocam de nome em sinal de limpeza. E como Deus queira, seja vossa mercê quem for, sou o

primeiro prólogo sem «tu» e bem educado que se viu, leu ou ouviu ler.)

Na edição de *Jogos de infância e travessuras de engenho*, publicada em 1631 com alterações devidas à censura inquisitorial, o novo tratamento ao leitor também é evidenciado, como por exemplo em

Si vuesa merced, lector, que me compró facinoroso, no me compra modesto, confesará que solamente le agradan los delitos, y que solo le son gustosos discursos malhechores (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1972, p. 7).

(Se vossa mercê, leitor, que me comprou perverso, não me compra modesto, confessará que somente lhe agradam os delitos, e que gosta apenas de discursos malfeitores).

Assim, ao longo do período de vinte e dois anos que separam o primeiro “Sonho” do texto dos *Sonhos e discursos de verdades descobridoras de abusos, vícios e enganos em todos os ofícios e estados do mundo* observa-se a mudança em relação ao tratamento dirigido ao leitor, que passa da esfera da informalidade para a esfera da formalidade.

Além disso, as formas de tratamento também são encontradas ao longo do texto prologal e referenciadas de forma irônica, como apontado por Rey (2003, p. 487). O trecho do *Discurso* exemplifica:

y si fuere título quien leyere estos renglones, tráguese la «merced» y haga cuenta que topó con un señor de lugares por madurar (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2005, p. 134).

(se tiver título quem estas linhas ler, engula-o, pois não lhe darei outro tratamento além de “mercê” e se dê conta que encontrou um senhor de lugares por amadurecer).

Esta constatação, que participa dos elementos estilísticos e caracteriza os prólogos, pode apresentar implicações em relação à tradução já que as formas pronominais se encadeiam e se constituem como significantes chaves segundo a terminologia de Berman (2013, p.

78). Esses significantes parecem ressurgir no conjunto dos textos com uma intencionalidade específica.

Através da contraposição das formas de tratamento parece haver a dupla intenção de evidenciar tanto a mudança da realidade social na qual as camadas estamentárias até então fixas começam a apresentar uma relativa mobilidade, como a oposição ao sistema do mecenato, aspectos abordados no capítulo 1 deste trabalho.

A língua, de fato, expressa uma condição social. Morales (2003, s/p.)⁷⁹ afirma que na Espanha dos séculos XVI e XVII era exigida a extrema observância deste código no tratamento entre pessoas, sob pena de se ver configurada uma severa afronta. Isto porque, segundo Moreno (2003, p. 3), a decadência econômica era uma realidade na qual a rígida estrutura social desmoronava e com ela todas as exigências no trato de cortesia. Naqueles tempos de crise, o receio da perda de status pelas classes dominantes fazia com que a atenção a estes rígidos códigos de postura fosse redobrada. Este fato, no entanto, não evitava a apropriação de certas formas pelas classes inferiores.

Assim, ao mesmo tempo em que o texto fonte faz menção a um leitor determinado, parece desqualificá-lo através do tratamento propositadamente inadequado porque, como comenta Rey (2003, p. 487), no trecho destacado do *Discurso* o tratamento *vuestra merced* (vossa mercê) é de menor dignidade que “vossa senhoria”, que corresponderia ao nobre titulado, usualmente aplicado como tratamento ao público receptor da obra. Quevedo parece querer expressar com isso sua discordância em relação ao rígido código de cortesia diante da realidade de mudança imposta pelo processo de decadência enfrentado pela Espanha, no qual os valores tradicionais herdados pela nobreza estavam se perdendo e um ajuste começava a acontecer com a ascensão da burguesia emergente. Era o aspecto econômico que passava a modificar o hábito de distinção social e também estava associado ao financiamento da cultura e das artes através do mecenato, como apontado no primeiro capítulo desta dissertação.

A relação com as letras se modifica a partir do século XVI passando estas no início do século XVII “a formar parte da estrutura do

⁷⁹ As páginas do artigo não estão numeradas. Disponível em [recurso eletrônico] *Anales del Coloquio sobre los pronombres de tratamiento de segunda persona y formas de tratamiento en las lenguas de Europa*, http://cvc.cervantes.es/lengua/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_medina.pdf, acesso 20.05.2016

estado, como meio de fortalecer o discurso político e histórico mediante a escritura de memoriais e crônicas, entre outras, que confirmem e endossem os méritos dos poderosos”⁸⁰ (CEPEDA, 2007, p. 08), razão pela qual as artes passam a ser protegidas através do mecenato. A contrapartida do financiamento, no entanto, gerava a obrigatoriedade do tratamento de cortesia adequado. Quevedo expõe essa realidade no primeiro parágrafo do prólogo ao *Discurso*, manifestando sua reserva diante da obrigação de fazê-lo um elemento de consolidação do sistema vigente. O autor explicita que não usará as primeiras linhas para louvar o mecenas, construindo uma imagem verbal através da comparação das peças utilizadas na tipografia, os “tipos fundidos” ou “moldes” a lacaios servis. Ao afirmar ser “o primeiro prólogo sem «tu»” parece negar toda a tradição e deixar transparecer a complexa sistemática social que se refletia no trato de cortesia.

A compreensão das relações sociais com a língua parece fundamental no que diz respeito a este aspecto da tradução dos prólogos dos *Sonhos* e do *Discurso*.

Para isto, o caráter interdisciplinar dos Estudos da Tradução estabelece a interface com a sociolinguística remetendo aos postulados de Brown e Gilman (1960) sobre as dimensões de poder e solidariedade presentes em todas as sociedades e que relacionam a língua com as estruturas sociais. Estes autores afirmam que nas sociedades das Idades Média e Moderna o poder foi a força dominante das formas de relações sociais e a linguagem refletia os padrões de distanciamento entre os interlocutores.

Morales (2003, s/p.) afirma que, segundo os autores, “o *poder* é concebido como eixo vertical das relações sociais, representando as *relações assimétricas* (diferenciáveis ou não recíprocas) e fundamentadas no conceito de hierarquia”. A solidariedade, por sua vez, é concebida como o “eixo horizontal das relações sociais, representado por relações simétricas ou recíprocas, definidas pelo grau de conhecimento em que se definem os implicados no ato de fala”.

Segundo Moreno (2003, p. 2), o parâmetro da solidariedade entre interlocutores oriundos de certos grupos sociais já existia ao longo do período áureo e o uso recíproco do pronome “tu” era mais frequente entre os interlocutores das classes altas (nobreza) e entre os

⁸⁰ “formar parte de la estructura del estado, como medio de fortalecer el discurso político e histórico mediante la escritura de memoriales, crônicas, entre otras, que confirmen y avalen los méritos de los poderosos.”

interlocutores das classes baixas⁸¹. Sobre isso, Morales (2003, s/p) afirma que em geral “o tuteo recíproco era comum à época e quando se dava entre iguais era sintoma de um alto grau de intimidade ou afeto”. O uso de *vuestra merced*, por sua vez, passou a ser utilizado entre os séculos XVI e XVII como fórmula de respeito e cortesia entre pessoas de idêntica condição social, quando entre elas não havia uma amizade estreita. Configurava-se como “um marcador linguístico de formalidade” que chegou a ser utilizado entre pessoas de alta estirpe quando não desempenhavam um cargo que exigisse um tratamento específico.

De acordo com Morales (2003, s/p.) o uso de títulos, inclusive entre membros do mesmo grupo quando não havia solidariedade, proliferava entre a aristocracia e o clero. A classe média tendia à utilização de formas cerimoniosas no intuito de equiparar-se à alta nobreza e a classe popular adotava formas pouco ou nada cerimoniosas mesmo entre desconhecidos, utilizando os títulos da classe média de maneira deformada.

A compreensão de todo este sistema originou uma tendência de explicitação de elementos que eram evidentes para o leitor contemporâneo a Quevedo, mas que são desconhecidos para o leitor brasileiro do século XXI. Assim, diante das possibilidades “se tiver título quem estas linhas ler, contente-se com «mercê»” e “se tiver título quem estas linhas ler, engula-o, pois não lhe darei outro tratamento além de «mercê»” para o trecho apontado do *Discurso*, adotamos a segunda opção. Como consequência disto, a tradução incidiu nas tendências de clarificação e alongamento, porém, baseou-se em um horizonte que pretende vislumbrar o leitor do texto da atualidade e buscou um relativo equilíbrio com as características do texto fonte.

Além de parodiar os elementos da *captatio benevolentiae*, no que diz respeito aos vocativos, e ironizar o trato de cortesia através do manuseio dos pronomes de tratamento ao apontar o público para o qual a obra se destina, Alarcos García (1997, p. 1) ressalta no estilo das obras satíricas quevedianas o que denomina “paródia” de palavras e frases vigentes na língua, formada através da construção de neologismos com a intenção de condensar em um único vocábulo uma ideia que normalmente se formularia com um grupo de palavras ou para obedecer a exigência de acomodar um vocábulo à matéria ou situação e, ainda,

⁸¹ Abordamos a estratificação social do período áureo no item 1.3.1 do capítulo 1, para o qual remetemos o leitor.

em razão da preferência aos jogos de palavras ou ao desejo de dar a uma ideia uma expressão diversa daquela normalmente encontrada na língua. Este autor cita como exemplo o vocábulo *quintademonia* utilizado no prólogo do *Discurso de todos los diablos* em “esta es de mis obras la quintademonia como la quintaesencia” (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2005, p. 174) que, segundo ele, deve ser entendido como “de minhas obras, como reza o título, esta é aquela que oferece a quintessência do mundo infernal ou dos demônios”⁸² (ALARCOS GARCÍA, 1997, p. 1).

Ao explicar a construção quevediana, Alarcos García afirma que

Quevedo extrai do singular demônio um coletivo fantasista demonia, dando-lhe o sentido de ‘comunidade ou conjunto de demônios’ que por sua estrutura fônica e seu conteúdo semântico serve adequadamente para substituir o segundo elemento de quintaessência e introduzir no esquema dessa palavra a determinação correspondente. E assim, de um ‘quintaessência dos demônios’ meramente definidor passamos a um divertidamente expressivo quintademonia”⁸³ (ALARCOS GARCÍA, 1997, p. 1)

Ao analisar os recursos humorísticos de Quevedo, Llano Gago também destaca a utilização de neologismos, apontando de forma específica para a construção “quintademonia” (quintademônia) que, em seu entender, se constitui como um “vocábulo muito mais expressivo humoristicamente”⁸⁴ (LLANO GAGO, 1984, p. 68) para designar o que poderia ser expresso por “quintaesencia de los demonios” (quintaessência dos demônios).

Segundo Pilla (2002, p.11) os neologismos são mecanismos de renovação do acervo de uma língua, que pressupõem algo novo, criado a partir de um processo racional e cuja tradução representa um desafio.

⁸² “Esta es aquella de mis obras que, como reza el título, ofrece la quintaesencia del mundo infernal o de los demonios”.

⁸³ “Quevedo saca del singular *demonio* un colectivo fantasista *demonia*, dándole el sentido de ‘comunidad o conjunto de los demonios’, que por su estructura fónica y su contenido semántico sirve adecuadamente para sustituir al segundo elemento de quintaesencia e introducir en el esquema de esta palabra la determinación correspondiente. Y así de un ‘quintaesencia de los demonios’ meramente definitorio pasamos a un chistosamente expresivo quintademonia”.

⁸⁴ “vocablo mucho más expresivo humoristicamente”.

No caso de “quintademonia”, recorremos à etimologia como subsídio para uma solução. Rónai afirma a existência de um “instinto etimologizador em todos nós que, se é um auxiliar precioso, pode também produzir enganos” (RÓNAI, 2012, p. 42). Para este autor, é a consciência etimológica que permite descobrir o significado da palavra estrangeira vista pela primeira vez, porém, “como em duas línguas da mesma família palavras da mesma origem têm quase sempre evolução diferente, ela deve ser submetida a permanente controle” (RÓNAI, 2012, p. 43). Então, como forma de controlar a evolução das palavras e a partir do ensinamento de Alarcos Garcia (1997, p. 1), já mencionado, de que a construção quevediana se realiza sobre a estrutura e conteúdo semântico das palavras “demonio” (demônio) e “quintaesencia” (quintaessência) passamos a cotejar o *Diccionario de Autoridades da Real Academia Española (Diccionario de Autoridades)*⁸⁵, datado de 1732 e o *Vocabulario Portuguez & Latino: áulico, anatômico, architetonico...* (*Dicionário Bluteau*)⁸⁶, datado de 1728, encontrando como definição para “demonio” em espanhol “o mesmo que diabo. Vem do latino *Daemon* que significa isso mesmo”⁸⁷ e, para demônio em português “é opinião de alguns que por *Daemon* entenderam os antigos o genio, ou anjo, hora bom e hora mau; porém no Livro 4 Cap.3, quer Eusébio e depois dele Daneo que *Daemon* (qualquer origem, ou derivação que se desse a esse nome) sempre fosse tomado em parte má”⁸⁸. No tocante à “quintaesencia”, em *Autoridades* encontramos “se chama o mais puro e acrisolado da coisa: e comumente se chamam assim as substâncias apuradas mediante o calor e o fogo: como Quinta essência do vinho, e de outros gêneros ou espécies”⁸⁹ ao passo que em

⁸⁵ *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 19.09.2016.

⁸⁶ *Dicionário Raphael Bluteau*, disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario>, acesso 19.09.2016.

⁸⁷ “lo mismo que Diablo. Viene del latino *Daemon* que significa esto mismo”. *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 19.09.2016.

⁸⁸ *Diccionario Raphael Bluteau*, disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/demonio>, acesso 19.09.2016.

⁸⁹ “Se llama lo más puro y acrisolado de la cosa: y comúnmente se llaman así las substancias apuradas mediante el calor y el fuego: como Quinta essência del vino, y de otros gêneros y espécies”. *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 19.09.2016.

Bluteau, o vocábulo “essência” se define como “na chimica essência he a parte mais sutil que pela actividade do fogo se extrahe dos corpos”⁹⁰.

Em ambos os idiomas, portanto, a “quintaessência dos demônios”, como afirma Alarcos García (1997, p.1), é expressa através dos mesmos vocábulos que possuem idêntico conteúdo semântico. Desta forma, o neologismo quevediano expressa a mesma ideia tanto em espanhol como em português, razão pela qual é mantido na tradução.

Além dos neologismos, o estilo quevediano é marcado pela presença de uma série de registros. Arranz Lago destaca quanto a isso o encontro do artificioso e do popular, “a linguagem pomposa da corte com a língua coloquial, a língua do povo”⁹¹ (ARRANZ LAGO 2009, p. 10), de forma que “a linguagem cortesã e a popular encontraram sua membrana permeável na obra e na figura de um modelo, o autor dos *Sueños*”⁹² (ARRANZ LAGO, 2009, p. 6).

A presença dessa variedade de registros é mencionada por Schwartz como “uma das maiores dificuldades que o leitor atual de Quevedo deve enfrentar”⁹³ (SCHWARTZ, 1997, p. 3) por exigir, segundo a autora, o conhecimento tanto da língua culta como da língua popular dos séculos XVI e XVII, além do aprofundamento em torno aos recursos retóricos manipulados pelo escritor para a criação de conceitos complexos concebidos a partir da superposição de metáforas, jogos de palavras e outras figuras de linguagem.

Exemplo disso é o destaque dado por Arellano à presença do refrão, frases feitas e ditos populares na escrita quevediana. Para este estudioso, a presença desses elementos “manifesta a intenção lúdica e a engenhosa manipulação da forma fixa que se converte em material moldável para a sutileza conceptista”⁹⁴ (ARELLANO, 1997, p. 19) ao mesmo tempo em que representam uma estratégia para construir a crítica do lugar comum e expressar uma repulsa moral à hipocrisia ou ao vazio expressivo que reflete o vazio da inteligência.

⁹⁰ *Diccionario Raphael Bluteau*, disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/diccionario/1/essencia>, acesso 19.09.2016.

⁹¹ “el ampuloso lenguaje de la corte con la lengua coloquial, la lengua del pueblo”.

⁹² “El lenguaje cortesano y el popular acaso encontraron su membrana permeable en la obra y en la figura de un modelo, el autor de los *Sueños*.”

⁹³ “una de las dificultades mayores que debe enfrentar el lector actual de Quevedo”.

⁹⁴ “la intención lúdica, la ingeniosa manipulación de la fórmula fija convertida en material moldeable para la sutileza conceptista.”

Ao discorrer sobre a história da língua, Arellano afirma que, durante o Renascimento, o dito popular e o refrão eram considerados manifestações da sabedoria popular, citados pelos humanistas a exemplo de Juan de Valdés na obra *Diálogo de la Lengua* (1535), e compilados por vários autores como Gonzalo Correas em seu *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), dada sua importância na formação e constituição da língua espanhola. Gauger (1986, p. 50) aponta para o fato de que a referência frequente à linguagem popular neste período faz parte do processo de consciência linguística, no qual, segundo Valdés, o modelo são os refrões ou ditos populares. Essa valorização, no entanto, se inverte no Barroco, período no qual se manifesta uma repulsa às construções idiomáticas fixas, caracterizadas pela rigidez formal e pela oralidade.

Segundo Arellano (1997, p. 17), Quevedo manifestava seu repúdio a toda classe de cristalização expressiva como os jargões profissionais de médicos, advogados e predicadores, gírias e tópicos literários relacionados a determinados estilos como os petrarquistas ou culteranos, que satiriza constantemente. Com frequência, ele também ataca em suas obras o uso do refrão por entender que este elemento corrompe a boa prosa. Müller (1978, p. 232), da mesma forma, afirma que a crítica de Quevedo à linguística reveste-se de uma intenção moral e política profunda por considerar a petrificação linguística um sintoma da inércia da sociedade. No “Sonho da morte”, por exemplo, as expressões populares são personificadas e satirizadas.

O prólogo ao “Inferno”, publicado em 1608 e subsequente ao “Alguazil endemoninhado”, exemplifica a presença destes elementos coloquiais, como se observa no trecho a seguir:

Este discurso es el infierno. No me arguyas de maldiciente porque digo mal de los que hay en él, pues no es posible que haya dentro nadie que bueno sea. Si te parece largo, en tu mano está: toma el infierno que te bastare y calla. Si algo no te pareciere bien, o lo disimulas piadoso o lo enmendas docto; que errar es de hombres y el ser herrado de bestia o esclavo (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 192, grifo nosso).

(Este discurso é o inferno. Não me acuses de maledicente porque falo mal dos que estão nele, pois não é possível que haja ali alguém que seja

bom. Se te parece longo, em tua mão está: toma o inferno que te bastar e cala. Se algo não te parecer bem, ou disfarças piedoso ou o emendas como douto, porque errar é dos homens, e ser aferrado, de besta ou escravo.)

Para elaborar a construção Quevedo parte da sentença latina “*Errare humanum est, perseverare autem diabolicum*” (errar é humano, mas perseverar no erro é diabólico).

De acordo com Tosi (2000, p. 142) esse adágio deriva de um sermão de Santo Agostinho, retomado por São Bernardo e São Jerônimo, no qual se tem “*Humanum fuit errare, diabolicum est per animositate in errore manere*” e cujos precedentes estão em Cícero que, em *Filípicas* (12,2,5) afirma que “*cuiusvis hominis est errare, nullius nisi insipientis perseverare in errore*” (“é próprio do homem errar, mas só do insensato perseverar no erro”). Em *De Inventione* (1,39,71) Cícero o re-elabora afirmando “*Primo quidem decipi incommodum est, iterum stultum, tertio turpe*” (“deixar-se enganar uma vez é desagradável; duas vezes, insensato; três vezes, torpe”). Menandro também declara que “cometer duas vezes o mesmo erro não é coisa de homem inteligente”.

Segundo Tosi (2000, p.142) o *topos* recorre em outros textos como numa passagem de *Amores* de Ovídio (2,14, 43s); em *Antígona* de Sófocles (vv. 1023-1027) onde, numa advertência de Tirésias a Creonte afirma-se que quem corrige o erro deixa de ser insensato; em Luciano (*Demônax* 7) “é próprio do homem errar; do deus ou do homem semelhante ao deus corrigir os erros”. Também em Eurípedes (*Hipólito*, 615), Xenofonte (*Ciropedia* 5, 4, 19), Menandro (fr. 432 K-T.h.) em Terêncio (*Adelphoe*, 579) em Cícero (*Epistulae ad Atticum* 13, 21, 5) em Sêneca, o retor (*Excepta Controversiarum* 4, 3; *Controversiae*, 7, 1, 5), no pseudo-Quintiliano (Declamações, 9, 12) e numa carta de Lúcio Vero a Frontão (124, 26-28 van den Hout).

Conforme relata D’Albuquerque (1957, p. 476), no primeiro ato da famosa comédia espanhola *La Celestina*, escrita por Fernando de Rojas em 1499, a redação utilizada é “De los hombres es errar,/ y bestial és porfiar” (Dos homens é o errar,/ e das bestas porfiar). A expressão, portanto, incorporou-se à fala popular e era utilizada também pelos autores contemporâneos a Quevedo.

Na criação quevediana, porém, a estratégia realizada é tomar o provérbio, considerado por Arellano (1997, p. 16) uma forma fixa da língua e convertê-la em material moldável para a sutileza conceptista, de

maneira que “a ruptura da frase feita é a maior peculiaridade da manipulação quevediana”⁹⁵ (ARELLANO, 1997, p. 21). Para Arellano,

Quevedo submete o clichê, na maioria das ocasiões, a distintas técnicas renovadoras que podem ser analisadas a partir da perspectiva de ruptura do sistema [...]. A ruptura, por outro lado, não destrói o clichê: qualquer que seja o tipo de modificação que opere sobre ele, sempre deixa reconhecer o modismo primitivo subjacente, estabelecendo um jogo polisêmico e alusivo⁹⁶ (ARELLANO, 1997, pp. 24-25).

Segundo Crosby, neste caso específico, Quevedo utiliza da forma engenhosa para aludir ao fato de que “errar ou equivocar-se não constitui uma mancha permanente no caráter de um homem tal qual a marca de ferro candente que recebiam os escravos ou as ferraduras encravadas de maneira permanente nas patas de um animal de carga” (CROSBY, 1993, p. 192). Para a tradução ao português estes elementos não podem ser desconsiderados. Além disso, entendemos pertinente a reflexão de Berman de que os provérbios dizem respeito ao vernacular, “veiculando um sentido ou uma experiência que se encontram em locuções, etc. de outras línguas” (BERMAN, 2012, p. 83) e que

as equivalências de uma locução ou um provérbio não os substituem. Traduzir não é buscar equivalências. Ademais, querer substituí-los significa ignorar que existe em nós uma consciência-de-provérbio que perceberá imediatamente no novo provérbio o irmão de um provérbio local (BERMAN, 2012, p. 84).

Consoante esse entendimento, para o trecho em tela, dois caminhos parecem se delinear. O primeiro deles segue o rumo da simplificação da construção quevediana com a substituição pela forma

⁹⁵ “La ruptura de la frase hecha es lo más peculiar del manejo quevediano”.

⁹⁶ “Quevedo somete al cliché en la mayoría de las ocasiones a distintas técnicas renovadoras que pueden analizarse desde la perspectiva de la ruptura del sistema [...]. La ruptura, por otra parte, no destruye el cliché: cualquiera que sea el tipo de modificación que opere sobre él, siempre deja reconocer subyacente el modismo primitivo, estableciendo un juego polisémico y alusivo”.

proverbal corrente no Brasil dos primeiros anos do século XX e à qual aponta Magalhães Jr. de que “Do homem é o errar e da besta o teimar” (MAGALHÃES JR., 19--., p. 155). Essa solução seria capaz de manter a rima e a fluidez do texto traduzido, porém, acarretaria a destruição da locução, como preconizado por Berman (2012, p. 83).

O segundo caminho, em consonância à experiência do estrangeiro, ruma na direção da estranheza, do contato com o outro e considera o que propõe Berman, seguindo em direção à manutenção da *letra*, ou seja, de uma literalidade que expõe ao leitor a característica estrangeira do texto ao mesmo tempo em que explicita o estilo quevediano, evita o apagamento das marcas estilísticas e encontra como solução “errar é dos homens, e ser aferrado, de besta ou escravo.”

Esta literalidade, no entanto, envolve algumas perdas, já que no espanhol há um jogo de sonoridade, realizado através dos vocábulos homófonos *errar/herrado*. O uso de *ser herrado* no texto de partida alude tanto a *errado*, particípio do verbo errar, ou seja, cometer um equívoco, como ao adjetivo *herrado*, indicando aquele que sofre a ação de *herrar*, ou seja, marcar com ferro quente ou ser posto sob grades, conforme o *Diccionario de la Real Academia*⁹⁷. A tradução ao português se vê diante da perda desses elementos sonoros em virtude da inexistência de aproximação vocabular capaz de manter a homofonia e a polissemia, o que significa construir a frase com base nos vocábulos errar/aferrado. Apesar da perda da sonoridade, manter a construção do texto de partida sem substituí-la no texto de chegada foi a opção adotada na tentativa de ressaltar a característica de um texto estrangeiro, deixando ao leitor brasileiro a percepção das marcas históricas de outra cultura/língua.

Outro exemplo de utilização do provérbio como componente estilístico do texto de partida diz respeito ao trecho do prólogo ao *Mundo por dentro*, escrito em 1612, como segue:

Yo pues, como uno de éstos, y no de los peores ignorantes, no contento con haber soñado el Juicio ni haber endiablado un alguacil y últimamente escrito el Infierno ahora salgo sin ton y sin son (pero no importa que esto no es bailar) con el Mundo por de dentro (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 275, grifo nosso).

⁹⁷ DRAE disponível em <http://dle.rae.es/?id=KEw6Ttb>, acesso 09.11.2016.

(Eu, como um destes, e não dos piores ignorantes, não contente em haver sonhado o Juízo nem em haver endiabrado um alguazil e ultimamente escrito o Inferno, agora saio sem tom nem som (mas não importa porque isto não é bailar) com o Mundo por dentro).

Neste trecho, a expressão “sin ton ni son”, é referenciada por Arellano (1997, p. 37) como uma das formas proverbiais frequentemente utilizadas nas construções satíricas de Quevedo. Constitui-se, segundo o *Diccionario de Autoridades* de 1739⁹⁸ em advérbio usado para designar algo sem motivo, ocasião ou causa ou, ainda, algo fora de ordem ou medida. No trecho destacado Quevedo utiliza a expressão ironizando seu sentido literal relacionado à ausência de tom e som ao afirmar que não se refere ao ato de bailar, mas ao significado “sem motivo” apontado em *Autoridades*.

A tradução da expressão ao português se propõe a manter a literalidade, adotando a forma “sem tom nem som” que encontra no português, segundo Magalhães Jr. (19--, p. 309) expressão de uso corrente nas primeiras décadas do século XX para designar aquilo que não faz sentido ou é coisa absurda. A adoção dessa expressão, no entanto, causa estranheza ao leitor do século XXI em razão do abandono de seu uso no contexto brasileiro contemporâneo, fato que evidencia um relativo arcaísmo e deixa transparecer a “antiguidade” do texto.

No prólogo à primeira edição impressa *Sonhos e Discursos de Verdades descobridoras de abusos, vícios e enganos em todos os ofícios e estados do mundo* Quevedo elabora um trecho que se propõe a alertar o leitor sobre o teor do discurso principal, afirmando que se tudo o que lá se encontra causa desconforto, deve-se ao fato de expor e falar sobre verdades e desenganos. Esse trecho é construído sobre um amálgama de provérbios, como se observa a seguir:

[...] y si acaso escuee y pica, considere que no es sino sólo porque cuanto se dice es verdad y desengaño, que todos le quieren y nadie por su casa, y así no hay sino paciencia y calle y callemos, que sendas nos tenemos (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1982, p. 67, grifo nosso).

⁹⁸ *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 09.09.2016

(e se por acaso espeta e pinica considere que não é senão porque tudo quanto se diz é verdade e desengano, que todos a querem, mas ninguém em sua casa e assim não há senão cale e calemos que ambos nos merecemos).

A construção é formulada com base nos provérbios “justicia, mas no por mi casa” e “calla y callemos, que sendas nos tenemos”. De acordo com Junceda (2005, p. 230) “justicia, mas no por mi casa” é usado de forma irônica para expressar o fato de que todos propugnam o rigor para os demais, e a brandura para si próprios. Cesco (2011, p. 215) afirma através das palavras de Lacerda (1999, p. 187) a existência de três variantes desse provérbio em português, quais sejam “a justiça a todos guarda, mas ninguém a quer em casa”, “justiça na sua porta não há quem queira” e “todo o mundo quer justiça, mas não em sua casa”. Quevedo modela o refrão tradicional à sua maneira para afirmar que todos desejam a verdade, contanto que seja para os outros e não para si.

No tocante à segunda forma proverbial, Junceda aponta para a existência da variante “cállate y callemos, que sendos nos tenemos” (JUNCEDA 2005, p. 96). Nas duas formas “calla y callemos que sendas nos tenemos” e “cállate y callemos que sendos nos tenemos” pretende-se expressar, segundo Junceda (2005, p. 96), uma aplicação cominatória para emudecer aquele que tenta afrontar seu próximo, porém é réu perante este das mesmas culpas. Optamos na tradução por “cala e calemos que ambos nos merecemos” em uma tentativa de manter a proximidade com o texto de partida. Esse esforço na manutenção do fragmento pretende evidenciar o estilo quevediano, ao contrário da tradução já existente, na qual Chwat (2005) opta, novamente, pelo apagamento do trecho, como é possível verificar em sua solução:

[...] se por acaso cutuca e coça, é porque o que se diz é verdade e desengano. Muito melhor seria se queixar das faltas tão grandes do mundo que levaram ao autor a falar tão claro contra elas dizendo a verdade [...] (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2005, p. 24).

Além da repulsa a estas construções fixas da língua, o repúdio de Quevedo à cristalização expressiva relacionada também aos tópicos literários pode ser observado através da adoção do vocábulo “Delantal”

(Avental) que compõe o título dado ao prólogo do *Discurso de todos los diablos*. Através desse recurso Quevedo constrói a paródia aos tópicos retóricos tradicionalmente utilizados para captar a benevolência do leitor, intitulando-o “Delantal del libro; y seáse prólogo o proêmio quien quisiere” (Avental do livro; se faz prólogo ou proêmio para quem quiser).

De acordo com Marañon Ripoll, Quevedo compara prólogo e proêmio ao avental elaborando uma degradação do termo “por meio do conceito ‘ir diante de’ com o qual se expressa «o pano usado pela mulher sobre a saia, para não sujá-la» (Covarrubias)”⁹⁹ (MARAÑON RIPOLL, 2005, p. 249).

Em termos tradutórios importa ressaltar a colocação deste termo em um contexto inesperado, compondo a rede de significantes do texto-fonte que procuram não apenas provocar o riso, mas manifestar a preocupação por parte do autor com a recepção da obra. Essa preocupação é destacada no discurso prologal através das considerações sobre os prováveis comentários negativos que seriam emitidos pelos censores eclesiásticos, sobretudo quando cotejados com a recepção do texto dos *Sonhos* que o antecedem e que motivaram severas críticas.

Além disso, também fazem parte dos elementos comuns na tradição retórica na qual Quevedo estava inserido e contra os quais ele manifesta seu desacordo, o uso de fórmulas cominatórias com sanções penais contra todos aqueles que transgredissem normas estabelecidas em documentos oficiais.

No texto do prólogo ao *Discurso de todos los diablos* (1628) esses elementos são mencionados no fragmento:

Si vuestra merced fuese murmurador sería otro tanto oro, que a puras contradiciones y advertencias me daría a conocer; y no ha de haber zoilo, ni embidia, ni mordaz, ni maldiciente; que son el Sodoma y Gomorra, Datán y Abirón de la paulina de los autores” (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2005, p. 174)

(Se vossa mercê fosse murmurador seria outro tanto ouro, que a puras contradições e advertências me daria a conhecer; e não há de

⁹⁹ “por medio del concepto ‘ir delante’ se expresa con el delantal: «el paño que la mujer se pone delante por no ensuciar la saia» (Covarrubias)”.

existir zoilo, inveja, mordaz, ou maledicente, que são o Sodoma e Gomorra, Datã e Abirão, a paulina dos autores).

De acordo com Gómez (2000, p. 3) a invocação aos personagens bíblicos ou da tradição cristã em documentos notariais para regular o cotidiano era uma prática usual, que remonta à Espanha do período medieval. Constituíam-se em fórmulas de caráter penal, localizadas na parte final de documentos e diplomas legais que contemplavam quase sempre uma ameaça de caráter religioso ou espiritual de natureza diversa que poderia incluir a maldição eterna, a condenação ao inferno, a exclusão da comunidade religiosa, além de uma série de penas corporais ou de caráter pecuniário que procuravam exercer o efeito de dissuadir o ânimo de possíveis infratores. Referidas fórmulas eram consideradas um elemento imprescindível na estrutura dos documentos oficiais e espelhavam usos linguísticos de longa tradição, sobretudo no que diz respeito ao emprego do latim.

Como afirma Gómez (2000, p. 3), era habitual imputar ao infrator das cláusulas de um destes documentos o castigo que sofreram por conspirar contra Moisés os personagens bíblicos conhecidos como Datã e Abirão, que morreram tragados pela terra como castigo divino, conforme episódio descrito em Números 16, 31. Da mesma forma, apresentavam-se como elementos de sanção os acontecimentos ocorridos aos habitantes de Sodoma e Gomorra que, em consequência de seus perversos costumes foram aniquilados pelo fogo oriundo da ira divina, fato narrado em Gênesis, 19, 24. Marañon Ripoll (2005, p. 254) explicita que estas alusões bíblicas se referem à perdição espiritual e às consequências negativas da heterodoxia e estavam relacionadas nas cartas ou editos de excomunhão, documentos emitidos pelo Papa Paulo III no período em que vigorou seu pontificado, compreendido entre os anos de 1534 e 1549 e que por este motivo são também referenciadas como “paulinas”.

Segundo Gómez (2000, p. 4), essas fórmulas cominatórias possuíam um estilo artificial e grandiloquente construído a partir de um vocabulário culto e de uma sintaxe complexa cuja transmissão realizou-se mecanicamente ao longo do tempo associada ao uso padrão, obrigatório e monótono da prática notarial.

Quevedo se apropria dessa tradição para dirigir-se ao crítico, ao invejoso e ao maledicente comparando os efeitos de seus comentários às penas sofridas pelos autores e seus livros que poderiam desaparecer ou

ser queimados através dos mecanismos de censura inquisitorial, mencionados no item 1.3.4 desta dissertação.

Este fragmento exemplifica a complexidade em torno à compreensão semântica da construção quevediana porque aglutina, através da utilização dos nomes próprios de personagens bíblicos, o que seria objeto de uma explicação completa, como afirmado por Alborg (1967, p. 130). Estão em jogo, neste caso, não apenas a tradução dos antropônimos, mas toda a simbologia que deles advém já que, como explicitado por Rónai os nomes próprios “embora destituídos de significação possuem valor conotativo dos mais fortes” (RÓNAI, 2012, p. 60) e merecem estudo detido no que diz respeito à tradução. Após o estudo do contexto, que revelou a utilização desses elementos como manifestação de desacordo em relação às fórmulas petrificadas na tradição retórica, a manutenção de Sodoma, Gomorra, Datã e Abirão, grafados em português foi a opção adotada uma vez que estes personagens também estão presentes na tradição católica brasileira com a mesma simbologia.

Em torno ao vocábulo “paulina”, Cunha demonstra a presença desse substantivo feminino na língua portuguesa a partir de 1712, sendo ele oriundo do antropônimo *Paulo*, do papa *Paulo III* para designar “breve de excomunhão cominatória” (CUNHA, 1999, p. 588). No mesmo sentido, o substantivo aparece como entrada no *Dicionário Bluteau*¹⁰⁰ (1728, p. 317) para designar

Carta cominatória de excomunhão, a quem não revelar o que sabe em alguma materia, da qual só por esta via se póde ter noticia. As paulinas se publicão nas Freguesias & nellas não se nomea a ninguém. Chamase esta carta de excomunhão Paulina porque o Papa Paulo III a mandou lançar com as circunstancias que se acostumaõ (BLUTEAU, 1728, p. 317).

Contrastivamente, o *Diccionario de Autoridades*¹⁰¹ (Tomo V, 1737) também registra a entrada como substantivo feminino que designa

¹⁰⁰ Dicionário Raphael Bluteau – Vocabulário Portuguez & Latino online disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/paulina>, acesso 20.09.2016.

¹⁰¹ *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 25.09.2016.

“la carta o edicto de excomuni3n, que se expide en el Tribunal de la Nunciatura, o otro Pontificio. Llamose ass3 porque en tiempo del Papa Paulo III tom3 fuerza la costumbre de estos edictos” (a carta de excomunh3o, que se expede no Tribunal da Nunciatura ou outro Pontificio. Chamou-se assim porque no tempo do Papa Paulo III ganhou for3a o costume destes editos). Desta forma, em aten33o 3 *letra* do texto fonte, este voc3bulo t3m tamb3m foi mantido na tradu33o, o mesmo acontecendo em rela33o ao termo “zoilo” que nos dois idiomas refere-se ao cr3tico mordaz, como se observa em *Bluteau*¹⁰² (1728, p. 644) “antigo retorico que para fazer seu nome celebre no mundo criticou os versos de Homero, & escreveu contra Plat3o e Isocrates. Delle foi chamado zoilo todo o Cr3tico presumido ou censorador mal affecto” e em *Autoridades*¹⁰³ (Tomo VI – 1739) “nombre, que se aplica oy al Cr3tico presumido, y maligno censorador, 3 murmurador de obras ajenas, tomado del que tuvo um Rhet3rico Cr3tico antiguo, que por deixar nombre de s3, censur3 impertinentemente las obras de Homero, Plat3n, 3 Is3crates” (nome, que se aplica hoje ao Cr3tico presun3oso e maligno censorador, ou murmurador de obras alheias, tomado do que teve um Ret3rico Cr3tico antiguo, que por deixar nome sobre si, censurou impertinentemente as obras de Homero, Plat3o e Is3crates).

O trecho em an3lise menciona tamb3m a figura do *murmurador* em “si vuestra merced fuese *murmurador* ser3a outro tanto oro, que a puras contradiciones y advertencias me daria a conocer”. O adjetivo deriva do verbo *murmurar* e sua compreens3o sem3ntica tamb3m representa um desafio em particular por participar de um contexto cultural espec3fico e afastado no tempo. Em *Autoridades*¹⁰⁴ (Tomo IV, 1734), a entrada “murmurar” designa o ato de “conversar secretamente em prejuicio de alg3n ausente, descubriendo sus faltas (conversar secretamente em preju3zo de alg3m ausente, expondo suas faltas)”. Nesta acep33o o significado do ato de murmurar, muito al3m de falar entre dentes, associava-se ao mal-uso da palavra e era considerado infra33o grave segundo os ditames do catolicismo. Como afirma Gelz (2013, p. 165), a murmura33o constitu3a-se, nos s3culos XVI e XVII

¹⁰² *Diccionario Raphael Bluteau – Vocabulario Portuguez & Latino online* dispon3vel em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/diccionario/1/zoilo>, acesso 20.09.2016.

¹⁰³ *Diccionario de Autoridades RAE*, dispon3vel em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 20.09.2016.

¹⁰⁴ *Diccionario de Autoridades RAE*, dispon3vel em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 25.09.2016.

espanhol um escândalo, um “pecado de boca” cuja codificação foi severa no contexto da contrarreforma. Parece haver consenso quanto ao conteúdo semântico deste verbo no período tanto no português como no espanhol já que, assim como o *Diccionario de Autoridades* registra a entrada, no *Diccionario Bluteau* (1728, p. 642) encontra-se “murmuração” como “queixa secreta que se faz com alguém da pessoa que nos tem aggravado ou escandalizado”¹⁰⁵. No tocante à tradução, optou-se pela manutenção do verbo como forma de ressaltar a antiguidade do texto.

Outro exemplo de segmentos que representaram um desafio em particular para a tradução por envolverem aspectos culturais se apresentam no seguinte trecho do “Sonho da morte”:

[...] Si con la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardar de mí. Si te parece que ya es mucho sueño, perdona algo la modorra que padezco; y si no, guárdame el sueño, que yo seré sietedurmiente de las postrimerías. (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 314)

Este parágrafo alude ao desânimo e ao fim, conforme explicitado no item 2.2.4 do Capítulo 2 desta dissertação. Em sua elaboração, Quevedo lança mão do vocábulo *sietedurmiente* e Crosby (1993, p. 313) comenta a inserção do termo como possível alusão à morte e ao final da série dos cinco primeiros sonhos, ao mesmo tempo em que remete à imagem do sonhar como atividade criadora que propicia narrações imaginárias. Este termo aparece como entrada no *Diccionario de Autoridades*¹⁰⁶ (Tomo VI, 1739) para designar “voz que solo se usa para ponderar lo mucho que uno duerme, comparando su sueño con estos, que escriben no haber despertado en muchos años (voz que se usa somente para ponderar o muito que alguém dorme, comparando seu sonho com estes, que escrevem não haver despertado em muitos anos)”.

O *Diccionario de Autoridades* faz referência ao que Magalhães Jr (19-- , p. 311) denomina “Sete dorminhocos”, personagens de uma lenda medieval de fundo religioso que remete à história de sete jovens de

¹⁰⁵ *Diccionario Raphael Bluteau* – Vocabulario Portuguez & Latino online disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/diccionario/1/murmurar>, acesso 08.11.2016.

¹⁰⁶ *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 09.11.2016.

Éfeso, na Ásia Menor, convertidos ao cristianismo e que, durante as perseguições no reinado do Imperador Décio, nos anos 201 e 252 da nossa era, teriam se escondido numa caverna no Monte Célon, adormecendo de forma miraculosa e despertando quase quatrocentos anos depois. Ao despertarem, os jovens ficam assombrados pelo fato de se verem cercados por cristãos proclamando sua fé sem poderem compreender tão súbita transformação, da noite para o dia, uma vez que eles pensavam ter dormido apenas uma noite.

Essa lenda parece ser compartilhada na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII, uma vez que o *Dicionário Bluteau*¹⁰⁷ (1728, p. 292) também referencia o termo “sette dormentes”. Para a tradução teríamos como opções possíveis “sete dorminhocos” e “sette dormentes”. Adotamos a segunda mantendo o neologismo quevediano através da construção “setedormente”, o que também operou como tentativa de priorizar a antiguidade do texto. Ainda, no mesmo trecho, é utilizado o vocábulo “modorra” que, em *Autoridades*¹⁰⁸ (Tomo IV, 1734), é substantivo feminino para designar “accidente que consiste em una grande pesadez de sueño violento. Es especie de lethargo, aunque no tan peligroso (evento que consiste em um grande torpor causado por sono violento. É espécie de letargo, ainda que não tão perigoso)”. Este vocábulo também se encontra em *Bluteau*¹⁰⁹ (1728, p. 532) como “Modorra, ou madorra, ou madorna – sono pezado, & especie de letargo”. Assim, da mesma forma que no termo anterior, a opção pela manutenção da proximidade ao texto de partida com a intenção de ressaltar a distância temporal foi determinante na decisão de adotá-lo na tradução em detrimento de preguiça, letargia, lomba ou madorna.

A presença de heterossemânticos no texto de partida mereceu igualmente um estudo detido em relação à tradução já que estes elementos podem representar problemas, dada sua semelhança gráfica e/ou fônica que apresenta divergência quanto ao significado. Nesse sentido, Rónai é taxativo ao afirmar, em relação às armadilhas para o tradutor, que “perigo maior representam os cognatos aparentes ou falsos

¹⁰⁷ *Diccionario Raphael Bluteau – Vocabulario Portuguez & Latino online* disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/1/dormente>, acesso 09.11.2016.

¹⁰⁸ *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 09.11.2016.

¹⁰⁹ *Diccionario Raphael Bluteau – Vocabulario Portuguez & Latino online* disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/1/modorra>, acesso 09.11.2016.

amigos, palavras semelhantes em duas línguas, mas de sentidos totalmente diversos” (RÓNAI, 2012, p. 45). No par linguístico português / espanhol estes vocábulos são considerados “os mais perigosos, já que podem provocar interferências significantes na comunicação” (ANDRADE NETA, 2012, s/p)¹¹⁰.

A ocorrência deste fenômeno linguístico pode ser identificada no prólogo ao “Inferno” em “si te parece *largo*, en tu mano está: toma el infierno que te bastare y calla” e no prólogo ao “Mundo por dentro” em “Dios te libre, lector, de prólogos *largos* y de malos epítetos” nos quais, diferentemente do português, “*largo*” é adjetivo que, segundo o *Diccionario de la Real Academia*¹¹¹ e o *Diccionario de Autoridades*¹¹² designa “longitud” (longitude) ou seja, comprimento. Assim, os trechos encontram como solução “se te parece longo, em tua mão está: toma o inferno que te bastar e cala” e “Deus te livre, leitor, de prólogos longos e maus epítetos”, respectivamente.

Da mesma forma, no prólogo a “Jogos de Infância e travessuras de engenho”, a ocorrência de “canas” na frase “algunos mercaderes extrajeros las pusieron en la publicidad de la imprenta, sacándome en las *canas*”. Este termo, que em português se refere ao plural de cana-de-açúcar, segundo o *Diccionario Caldas Aulete*¹¹³, no espanhol designa “el cabello que se ha vuelto blanco (o cabelo que se tornou branco)” segundo o *Diccionario de la Real Academia*¹¹⁴ ou “el cabello que de negro, rúbio o castáño se vuelve blanco (o cabelo que, de negro, loiro ou castanho se torna branco)”, segundo o *Diccionario de Autoridades*¹¹⁵ (Tomo II, 1729), o que permite a tradução como “algunos mercadores estrangeiros lhes deram publicidade através da imprensa, deixando-me de cabelos brancos”.

¹¹⁰ As páginas não estão numeradas. Disponível em [recurso eletrônico] *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, época II, año III, 2012 http://www.cuadernos cervantes.com/lc_portugues.html, acesso 20.05.2016.

¹¹¹ DRAE, disponível em <http://dle.rae.es/?id=MwNMwao>, acesso 09.11.2016.

¹¹² *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 10.11.2016.

¹¹³ *Diccionario Caldas Aulete* on line, disponível em <http://www.aulete.com.br/cana>, acesso 10.11.2016.

¹¹⁴ DRAE, disponível em <http://dle.rae.es/?id=79wHJk7>, acesso 10.11.2016.

¹¹⁵ *Diccionario de Autoridades RAE*, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 10.11.2016.

Também em “Sonhos e discursos de verdades descobridoras de abusos, vícios e enganos em todos os ofícios e estados do mundo”, a presença de “acordar” no fragmento “quiero *acordar* a v.m. señor lector, sea quien fuere, aquel cuentecillo [...]”, no qual o verbo refere-se em espanhol do século XVI ao ato de “traher à la memória lo que no tenía presente (trazer à memória o que não tinha presente)”, segundo o *Diccionario de Autoridades*¹¹⁶ (Tomo I, 1726), ou seja, “recordar” em português. Para a tradução, a opção pelo sinônimo “lembrar” foi adotada da seguinte forma: “quero lembrar a v.m. senhor leitor, seja quem for, aquele pequeno conto [...]”.

Por fim, buscando ainda manter o caráter estrangeiro dos textos, deixando ao leitor a percepção de tratar-se de uma tradução, foram conservadas no corpo do texto as expressões latinas: *Nihil scitur; Sumitur in bonam partem; Ergo; Quevedo me fecit; Ridendo vero, Romanuli, & Graeculi nostri, qui Grammaticorum infantia superbi, & omnium rerum quantum garruli, ignari, triplici lingua, stultit, a doctis noscuntur; Frustra exprimitur, quod tacite subintelligitur, Iam dubitari; Auribus magnis; mala praevisa minus nocent*. Entretanto, foram apresentadas notas de fim de texto.

Após apresentar e discutir alguns exemplos de problemas tradutórios, a partir de exemplos textuais importantes, serão desenvolvidas na próxima seção as considerações finais sobre o presente trabalho.

¹¹⁶ *Diccionario de Autoridades* RAE, disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso 11.11.2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos nesta dissertação a (re)tradução comentada ao português brasileiro dos prólogos das obras satíricas de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Foram retraduzidos os prólogos dos textos satíricos “Sueño del juicio” (1605), “Alguacil endemoniado” (1608), “Infierno” (1608), “El mundo por dentro” (1612), “El sueño de la muerte” (1621), que circularam manuscritos e o prólogo da primeira versão impressa *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (1627). Foram traduzidos os prólogos das obras satíricas *Discurso de todos los diablos* (1628) e *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (1631).

Para atingir este objetivo principal, alguns estudos preliminares foram necessários, os quais são apresentados nos capítulos que antecedem a tradução propriamente dita. Desta maneira, o capítulo primeiro centrou-se nos aspectos relacionados à biografia do autor, seu trabalho como tradutor e as traduções de sua obra ao longo do tempo. Neste capítulo também foi realizada uma abordagem sobre o contexto histórico-político do período em que Quevedo viveu, com destaque para informações sobre o barroco, a censura inquisitorial e o mecenato, temas constantemente referenciados nos prólogos e sobre os quais é construída a crítica através da sátira. No segundo capítulo foram expostos os aspectos teóricos relacionados ao prólogo como paratexto, com base nos postulados de Genette (2009), além das especificidades de cada prólogo em particular e da proposta de tradução. O terceiro capítulo, por fim, foi dedicado aos comentários à tradução a partir da proposta ética de Berman (2013).

Quevedo foi um autor de múltiplas facetas: poeta, filósofo, político, teólogo, humanista e diplomata. Seus prólogos registram seu pensamento, configurando-se como espaço de reflexão que revelam a profunda conexão do autor com seu tempo. O estudo procurou demonstrar a influência e o impacto dos textos de Quevedo em seus contemporâneos devidos tanto à temática abordada como às estratégias elaboradas pelo escritor para aproximar-se do leitor através de um estilo composto por mecanismos complexos e centrado na função apelativa, que procura tornar o destinatário presente ao longo do discurso, aspectos apresentados e discutidos nos capítulos 1 e 3.

Além de se revelarem como espaço de aproximação ao leitor e de apresentação do texto principal, conforme discutido no capítulo 2, estes

elementos paratextuais se mostraram capazes de compor um *corpus* independente, abandonando a característica apontada por Genette (2009, p. 17) de discurso auxiliar e a serviço do texto principal. Por esta razão, entendemos que os prólogos quevedianos merecem um estudo ainda mais aprofundado, que extrapola o âmbito das obras satíricas, uma vez que permitem o acesso a diversos aspectos do período áureo espanhol, muito pouco conhecidos e investigados no Brasil.

A proposta tradutória estrangeirizante aqui apresentada foi uma iniciativa no sentido de divulgação deste importante autor no cenário nacional. Sua concretização, no entanto, foi um desafio superado através da imersão no período histórico e no aprofundamento das questões estilísticas, dadas as referências contidas no texto de partida e para cuja compreensão foi essencial um olhar panorâmico sobre o funcionamento da sociedade espanhola do Século de Ouro. Através deste conjunto de fatores foi possível uma aproximação à *letra* quevediana, nos termos de Berman (2013).

Na tradução procuramos manter certos mecanismos utilizados por Quevedo, tais como as figuras de linguagem, os neologismos, a riqueza léxica e as construções elaboradas a partir de provérbios e ditos populares, além do uso das estruturas que conformam a função apelativa, como o imperativo e os vocativos.

O exercício tradutório permitiu uma profunda reflexão sobre o conceito de *letra* que sustentou o esforço de manutenção da proximidade com o texto de partida.

Apesar deste esforço, constatamos em muitos momentos a impossibilidade de albergar o estrangeiro e a necessidade de efetuar operações que contrabalançassem perdas e compensações atestando que a tradução envolve sempre algumas negociações. Porém, a adoção da analítica da deformação concebida por Berman permitiu que as escolhas tradutórias fossem realizadas de maneira consciente na reescrita dos textos em português.

A reflexão acerca das tendências que atuam sobre a destruição da letra em benefício do sentido foi uma forma de minimizar as perdas. Exemplo disso são as questões apresentadas no capítulo 3 em torno aos problemas encontrados ao longo da tradução que, embora não sejam exaustivas, buscaram contemplar as características principais dos textos quevedianos.

Em atenção à visada ética que norteou o projeto tradutório, as razões das decisões tomadas foram expostas e sedimentadas na investigação de variados instrumentos de pesquisa como, por exemplo,

as obras sobre a história e a evolução da língua e os dicionários históricos que ampliaram a visão diacrônica sobre o objeto de estudo.

O objetivo principal ao qual nos propusemos com a realização deste trabalho, qual seja, a tradução dos prólogos das obras satíricas de Quevedo, foi alcançado. Através dela pretende-se disponibilizar ao público leitor brasileiro um conjunto de textos fundamentais sobre o período áureo da literatura espanhola e sobre o pensamento quevediano. Todavia, existe ainda uma grande lacuna em relação a este autor e ao período áureo espanhol no cenário nacional e acreditamos que futuras pesquisas e traduções de outros prólogos que compõem a grande produção literária quevediana sejam capazes de divulgá-los.

REFERÊNCIAS

ALARCOS GARCÍA, E. Quevedo y la parodia idiomática. [Recurso eletrônico] **CVC: Centro Virtual Cervantes**, ISBN: 84-689-9451-0, 1997. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/introduccion.htm>. Acesso em: 30 março 2016.

ALBORG, J. L. **Historia de la literatura española**. Madrid: Editorial Gredos, S.A, 1967.

ALONSO-MUÑUMER. Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes. [Recurso eletrônico] **Anales Cervantinos**, vol. XL, ISSN 0569-9878, 2008. Disponível em <<http://migre.me/t7Sd2>>. Acesso em: 30 março 2016.

ALONSO VELOSO, M.J. **La transmisión de la obra de Quevedo en el contexto intelectual europeo: traducción y recepción**. [Recurso eletrônico] Universidad de Santiago de Compostela. Departamento de Literatura Española. Disponível em <<http://migre.me/t7Sf7>>. Acesso em: 15 março 2016.

ALVAR, C; MAINER, J.C.; NAVARRO, R. **Breve historia de la literatura española**. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1997.

ANDRADE NETTA, N.F., Aprender español es fácil porque hablo portugués. Ventaja y desventajas de los brasileños para aprender español. [Recurso eletrônico] Madrid: **Cuadernos Cervantes de la Lengua Española**, 2012. Disponível em <http://www.cuadernoscervantes.com/lc_portugues.html>. Acesso em: 30 março 2016.

ARBESÚ, D. La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo XVII. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: **La Perinola, Revista de investigación quevediana** nº 10, 2006. Disponível em <<http://migre.me/t7Shh>, acesso 23.02.2016>. Acesso em: 20 dezembro 2015.

ARELLANO, I. Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: **La Perinola, Revista de investigación quevediana**, vol. 1, 1997, p.15-39. Disponível em <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/3124>>. Acesso em: 10 setembro 2016.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Penal. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

ARRANZ LAGO, D.F., La afirmación identitaria de Quevedo y el discurso social del siglo XVII. [Recurso eletrônico] Universidad Complutense de Madrid: **Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica**, vol. 27, 2009, pp. 5-18. Disponível em <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE>>. Acesso em: 10 setembro 2016.

BALCELLS, J.M. Quevedo traductor del griego. [Recurso eletrônico] **RACO, Revistas catalanas de acceso abierto**. Scriptura 4, pp. 35-41, 1988. Disponível em <<http://migre.me/t7Slw>>. Acesso em: 10 janeiro 2016.

BALLESTERO, A. Historia de la traducción. Barroco y traducción. In: **La linterna del traductor**, número 5, marzo del 2003, ISSN 1579-5314. Disponível em <<http://traduccion.rediris.es/5/historia.htm>>. Acesso em: 20 dezembro 2015.

BARREIRO, R.M.C. Mecenas, impresores y artistas. Su papel en la edición de los libros en la segunda mitad del siglo XVI. [Recurso eletrônico] **UNED: Espacio, tiempo y forma**. Serie VII, Hª del Arte, t.15, 2002. Disponível em <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2402/2275>>. Acesso em: 19 janeiro 2016.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Disponível em <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/quevedo/pcuartonivel.jsp?content=autor>. Acesso em: 20 abril 2015.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini – 2 ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: UFSC/PGET, 2013.

_____. Da tradução à translação. Tradução Marie-Hélène Torres e Marlova Aseff. [Recurso eletrônico] **Revista Scientia Traductionis**, nº 9, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia>>. Acesso em: 28 agosto 2016.

BOUZA, F. **Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II**. Ediciones Alkal S.A., Madrid, 1998. Disponível em <<http://migre.me/t7SnN>>. Acesso em: 06 setembre 2015.

_____. Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro. [Recurso eletrônico] **Cuadernos de Historia Moderna**, nº 18, Servicio de Publicaciones. Madrid: Universidad Complutense, 1997. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/viewFile/CHMO9797120031A/23419>> Acesso em: 19 janeiro 2016.

BLUTEAU, R. **Vocabulário Portuguez & Latino: áulico, anatômico, architetonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728, 8v. Disponível em <<http://dicionarios.bbm.usp.br/dicionario>>. Acesso em: 03 junho 2014.

BRITTO, P.H. O tradutor como mediador cultural. Rio de Janeiro: **Synergies Brésil nº special 2**. 2010. Disponível em <http://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/britto.pdf>. Acesso em: 15 novembro 2015.

_____. In: SOBRAL, A.; BENEDETTI, I. C., **Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BURKE, P. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CACHO, M.T. El duque de Lerma: consecuencias literárias de una estrategia de poder. [Recurso eletrônico] **Centro Virtual Cervantes: Actas XV Congreso AIH (vol. II)**. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_2_006.pdf>. Acesso em: 28 janeiro 2016.

CACHO CASAL, R. El neologismo parasintético en Quevedo y Dante. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: **La Perinola, Revista de investigación quevediana**. vol. 4, 2000, pp.417 – 466, disponível em <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/3912>>. Acesso em: 25 setembro 2016.

CARVALHO, M.S.F. O que há de literatura e cultura nos séculos XVI e XVII? [Recurso eletrônico] **Letras, Revista do programa de pós-graduação em letras**. RS: Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 271-283, jul/dez 2011. Disponível em <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/6905>>. Acesso em: 20 setembro 2015.

CASTELAO, O.R. Teresa, patrona de España. [Recurso eletrônico] **Revista Hispania Sacra**, LXV II, Gobierno de España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, v. 67, n. 136, p. 531-573, jul/dez 2015. Disponível em <<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/issue/current>>. Acesso em: 28 agosto 2016.

CAYUELA, A. De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro. [Recurso eletrônico] **Criticón** 79, 2000, pp. 37-46. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_039.pdf>. Acesso em: 04.06.2015.

CESCO, A. La enseñanza de refranes en el Español como lengua extranjera. **Moara - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará**, nº 36, Estudos linguísticos, jul-dez. 2011.

CESCO, A. **Sueños y Discursos, de Quevedo: barroco, sátira e tradução**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina [Tese].

Centro de Comunicação e Expressão. Programa de pós-graduação em Literatura, 2007. Disponível em <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0286-T.pdf>>. Acesso em: 05 janeiro 2016.

CEPEDA, P.M. Acerca del contexto histórico de Miguel de Cervantes. [Recurso eletrônico] **Revista de Estudios Cervantinos**, nº 1, junho-julho 2007, pp. 01-19. Disponível em <www.estudioscervantinos.org>. Acesso em: 25 setembro 2016.

CHARTIER, R. Prólogo. In: BOUZA, F. **Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II**. Ediciones Alkal S.A., Madrid, 1998. Disponível em <<http://migre.me/t7SnN>>. Acesso 06 setembro 2015.

CHEVALIER, M. Conceptismo, culteranismo, agudeza. [Recurso eletrônico]. Presses Universitaires de France: **Revue XVII Siècle, XL**, 1988, nº 160, Julio-Septiembre, pp. 281-287. Disponível em <https://www.puf.com/collections/XVIIe_si%C3%A8cle> Acesso em: 10 setembro 2016.

COBELO, S. Os tradutores do Quixote publicados no Brasil. **Tradução em Revista** 2010-1, disponível em <<http://migre.me/t7Sqo>>. Acesso em: 19 março 2015.

COPELLO, F. La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624). [Recurso eletrônico] **Criticón**, núms. 81-82 (2001), pp. 353-367. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081-082/081-082_355.pdf>. Acesso em 04.06.2015.

CROSBY, J. O. «Más he querido atreverme que engañarme»: Quevedo frente al dilema de hablar o callarse en Los Sueños. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: **La Perinola, Revista de Investigación Quevediana** nº 5, 2001 (109-124). Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr2b3>>. Acesso em: 04 junho 2015.

CUÉLLAR VALENCIA, R. Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes. [Recurso eletrônico] Universidad de Valladolid: **Literatura: teoría, historia, crítica** nº7 (2005):159-186. Disponível em

<<http://www.bdigital.unal.edu.co/14090/1/3-7878-PB.pdf>>. Acesso em: 16 fevereiro 2016.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª Ed., 1986, 11ª reimpressão, 1999.

D'ALBUQUERQUE, A. T. **Dicionário de citações**, vol. III, Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

DELABASTITA, D. Literary Studies and Translation Studies. In: GAMBIER, Y. DOORSLAER, L. **Handbook of Translation Studies**. Vol. 1, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

_____. Literary Translation. In: GAMBIER, Y. DOORSLAER, L. **Handbook of Translation Studies**. Vol. 2, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

DICCIONARIO ONLINE CALDAS AULETE. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 07 maio 2016.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em <<http://web.frl.es/DA.html>>. Acesso em: 03 novembro 2014.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em <<http://www.rae.es>>. Acesso em: 15 novembro 2014.

EHRLICHER, H. Quevedo en Alemania. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: **La Perinola, Revista de Investigación Quevediana**, nº15, 2011, pp. 95-111. Disponível em <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/36039>>. Acesso em: 04 janeiro 2016.

ELLIOTT, J.H. Felipe IV, Mecenas. [Recurso eletrônico] **Actas del VII Congreso de la AISO**, 2006. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_006.pdf>. Acesso em: 15 janeiro 2016.

ETTINGHAUSEN, H. Enemigos e inquisidores: los Sueños de Quevedo ante la crítica de su tiempo. [Recurso eletrônico] **Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro**, Barcelona/Gerona: ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaílla, Studia Aurea Monografica, UAB, Bellaterra, 2010. Disponível em <<http://migre.me/t7Srx>>. Acesso em: 24.02.2016.

GACTO FERNÁNDEZ, E. Sobre la censura literária en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición. [Recurso eletrônico] **Revista de la Inquisición**, nº1. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1991. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/index.php/RVIN/article/viewFile/RVIN9191110011A/1679>>. Acesso em: 16 fevereiro 2016.

GAUGER, H.M. La conciencia lingüística en el Siglo de Oro. [Recurso eletrônico] Centro Virtual Cervantes: **Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, 1986. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_ix.htm>. Acesso em: 28 agosto 2016.

GELZ, A. El murmurador y la murmuración en la obra de Cervantes. [Recurso eletrônico] **Revista Iberomania**, volume 2013, Edição 78, paginas 165-177, nov. 2013. Disponível em <<https://www.degruyter.com/abstract/j/iber-2013-78-issue-1/ibero-2013-0060/ibero-2013-0060.xml>>. Acesso em: 08 novembro 2016.

GENETTE, G. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GÓMEZ-QUINTERO, E.R., **Quevedo, hombre y escritor en conflicto con su época**. Miami (Florida): Universal, 1978.

GÓMEZ, R. M., Tradición cristiana latina y diplomas medievales: las fórmulas conminatorias en los documentos del reino de León (s. VIII-1230). [Recurso eletrônico] Universidad de Málaga: **Revista Analecta Malacitana**, nº 6, 2000. Disponível em <<http://www.anmal.uma.es/>>. Acesso 11 setembro 2016.

HANSEN, J.A. Retórica da Agudeza. [Recurso eletrônico] **Letras Clássicas – Revista de Estudos Clássicos do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo –**

Brasil, nº 4, p. 317-342, 2000. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73792>>. Acesso em: 02 fevereiro 2016.

_____. Categorias epidíticas da ekphrasis. [Recurso eletrônico] **São Paulo: Revista Universidade de São Paulo**, nº 71, setembro/novembro 2006. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/71/10-joaoadolfo.pdf>>. Acesso em: 19.01.2016.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. [Recurso eletrônico] **Revista Destiempos.com**, México, Grupo Destiempo, ano 3, nº 14, p.169-215, 2008. Disponível em <<http://www.destiempos.com/n14/dossier.pdf>>. Acesso em: 02.02.2016.

_____. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. [Recurso eletrônico] **Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro**, v. 20, nº 33, jul/dez 2013. Disponível em <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga33/artigos.html>>. Acesso em: 02 fevereiro 2016.

_____. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. In: E. Nascimento; M.C. Castellões de Oliveira (Org.). **Literatura e Filosofia: Diálogos**. 1ª ed. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

_____. Práticas letradas seiscentistas. [Recurso eletrônico] São Paulo: **Revista da Universidade de São Paulo**. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37998/40725>>. Acesso em: 23 janeiro 2016.

_____. Positivo/Natural: sátira barroca e anatomia política. [Recurso eletrônico] **Revista Estudos Avançados**, São Paulo: Instituto de Estudos Avançados (IEA) da Universidade de São Paulo, vol. 3, nº 6, 1989. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200005>. Acesso em: 23 janeiro 2016.

_____. **A Sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

IGLESIAS, R. Cómo ha de ser el privado de Francisco de Quevedo y la tradición española antimachiavélica de los siglos XVI y XVII. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: **La Perinola, Revista de Investigación Quevediana**, nº 14, 2010, pp.101-127. Disponível em <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/29391/1/10.%20Iglesias.pdf>>. Acesso em: 02 fevereiro 2016.

IZQUIERDO, A. La traducción del Anacreón castellano de Quevedo en su tiempo. In: BÈGUE, A; HERRÁN ALONSO, E. (dir.). **Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”**, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013 (Anejos de Criticón, 13), pp. 229-238. Disponível em <http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1047&context=hc_pubs>. Acesso em: 24 janeiro 2016.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 22ª ed., 2001.

JUNCEDO, L. **Diccionario de refranes**. Madrid: Espasa, 2005.

LACERDA, R. C. de; LACERDA, H. da R. C. de; ABREU, E. dos S.. **Dicionário de provérbios: francês-português-inglês**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

LLANO GAGO, M. T., **La obra de Quevedo: algunos recursos humorísticos**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução Cláudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.

LEOPARDI, G. Fragmentos sobre tradução. In: **Zibaldone**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997. Tradução de Andrea Guerini.

LIROT, J. La composición dinámica en los Sueños. [Recurso eletrônico] **Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento** nº 7,

Universidad de Valencia. Departamento de Filología Española, 2003. Disponível em <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/Quevedo.pdf>. Acesso em: 18 novembro 2015.

LÓPEZ GRIGERA, L. **La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica**. Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. Disponível em <http://migre.me/t7SsJ>. Acesso em: 28 setembro 2015.

LOPEZ SUÁREZ, M. Aproximación al paratexto de las ediciones del siglo XVI de las Obras de Boscán y Algunas de Garcilaso de la Vega. [Recurso eletrônico] Barcelona: **Studia Aurea** 7, 2013, pp 29-60. Disponível em <http://zip.net/btnRpt>. Acesso em: 15 junho 2014.

MAESO FERNÁNDEZ. Oratoria religiosa, mecenazgo y nobleza posttridentina. [Recurso eletrônico] Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid: 2012, pp. 109-111. Disponível em https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660384/maeso_fernandez_estela.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 janeiro 2016.

MAGALHÃES JR., R. **Dicionário de provérbios, locuções, curiosidades verbais, frases feitas, etimologias pitorescas, citações**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 6ª ed., 19--.

MAILLO-POZO, R. Motivos neoestoicos en El Mundo por De Dentro, de Francisco de Quevedo. [Recurso eletrônico] State University of New York, New Paltz: **Etiópicas, Revista de Letras Renacentistas**, nº 9 (2013), disponível em http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_10.pdf. Acesso em: 30 março 2016.

MANSAU, A. 1618: ¿Conjuración de los españoles contra Venecia o Venecia contra los españoles? Sarpi frente a Quevedo y Monod. [Recurso eletrônico] **Centro Virtual Miguel de Cervantes. AIH. Actas VII (1980)**. Disponível em cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_020.pdf. Acesso em: 26 agosto 2016.

MARASCHIN, L.T. **Antologia sobre a dignificação do vernáculo no renascimento: a tradução como partícipe no processo de**

estabelecimento das línguas neolatinas. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina [Tese]. Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução, 2015. Disponível em <<http://tede.ufsc.br/teses/PGET0289-T.pdf>>. Acesso em: 10 setembro 2016.

MARAÑÓN RIPOLL, M. **El «Discurso de todos los diablos» de Quevedo.** Estudio y edición. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

MARÍN, P. Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor. [Recurso eletrônico] **Cincinnati Romance Review** 32 (Fall 2011): 55-69. Disponível em <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/05-vol32-Marin_0.pdf>. Acesso em: 20 dezembro 2015.

MALEVAL, M.A.T. **Da retórica medieval.** Série estudos medievais 1: metodologias [recurso eletrônico] / Gladis Massini-Cagliari... [et al.], organizadores. Rio de Janeiro: ANPOLL, 2008. Disponível em <<http://zip.net/bjn Q0Q>>. Acesso em 08 agosto 2013.

MARTÍN, F. J. Los prólogos del Quijote: la consagración de un género.[Recurso eletrônico] **Bulletin of the Cervantes Society of America**, vol. 13.1, 1993, pp.77-87. Disponível em <<http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics93/martin.htm>>. Acesso em: 04.06.2015.

MELLADO, F.P. Enciclopedia Moderna, 15: Diccionario universal de literatura, ciências, artes, agricultura, indústria y comercio. V. 15. Madrid: Establecimiento Tipografico de Mellado, 1852. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=JVUrYOK1ZhAC&pg=PA8&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 01 janeiro 2015.

MORALES, F.M., Análisis comparativo de las formas simétricas de tratamiento de los siglos XVI y XVII y las actuales.[Recurso eletrônico] **Anales del Coloquio sobre los pronombres de tratamiento de segunda persona y formas de tratamiento en las lenguas de Europa**, 2003. Centro Virtual Cervantes. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/lengua/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_medi na.pdf>. Acesso em: 08 maio 2016.

MORENO, M.C., El uso del pronombre tú en la España contemporánea: ¿Extensión de un nuevo uso o continuación de una tendencia iniciada en el Siglo de Oro?. [Recurso eletrônico] **Anales del Coloquio sobre los pronombres de tratamiento de segunda persona y formas de tratamiento en las lenguas de Europa**, 2003. Centro Virtual Cervantes. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/lengua/coloquio_paris/ponencias/moreno.htm>, Acesso em: 08 maio 2016.

MORÁN TURINA, J.M. Felipe III y las artes. [Recurso eletrônico] **Anales de Historia del Arte**, n° 1-1989, Madrid: Edit. Universidad Complutense. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA8989110159A/0>>. Acesso em: 19 janeiro 2016.

MOYA DEL BAÑO, F. Catulo, Ovidio y Propertio em el Anacreón de Quevedo. In: CALDERÓN, E.; MORALES A.; VALVERDE, M. (eds.) [Recurso eletrônico] **Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López**. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 699-711. Disponível em <<http://migre.me/tobIb>>. Acesso em: 30 março 2016.

MULLER, F.W. Alegoría y realismo en «Los Sueños» de Quevedo. In: SOBEJANO, G. **Francisco de Quevedo**. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1978.

OLIVEIRA, R. Valimento, privança e favoritismo: aspectos da teoria e cultura política do antigo regime. [Recurso eletrônico] São Paulo: **Revista Brasileira de História**, vol. 25, n°50, jul-dez 2005. Versão On-line ISSN 1806-9347. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n50/28279.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2015.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. 3ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAES, J.P. **Tradução: A ponte necessária**. São Paulo: Ática, 2008.

PATRICIO, G. Recepción diacrónica de Quevedo: el manipulador manipulado, el símbolo colectivo. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: **La Perinola, Revista de investigación quevediana**, vol. 15, 2011, pp. 21-87, disponível em <http://pages.towson.edu/gdepatricio/DePatricio_RecepcionQuevedo.pdf>. Acesso em: 30 março 2016.

PEDROSA, J.M. Esopo, Dante, Giotto, Camões, Quevedo, Bocage, Pushkin... y Bajtin (o la metamorfosis del autor en personaje). [Recurso eletrônico] University of Western Ontario: **Literary Research/Recherche littéraire**, Journal of the International Comparative Literature Association, vol. 20, n°s 39-40, 2003, pp. 179-191. Disponível em <http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/literary_research-ef/no39-40/articles/articles7.html>. Acesso em: 11 setembro 2016.

PILLA, E. H. **Os neologismos em português e a face social da língua**. Porto Alegre: AGE, 2002.

PORQUERAS MAYO, A. **Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003. Disponível em <<http://migre.me/tobM5>>. Acesso em: 14 agosto 2015.

QUEVEDO Y VILLEGAS, F. **Los sueños**. Edición, introducción y notas de J. Cejador, Madrid: Clásicos Castellanos, I, 1972.

_____. **Obras Completas: Obras en Prosa** (Edición de Alfonso Rey). Vol. I, Tomo II, Madrid: Castalia, 2003.

_____. **Obras Completas: Obras en Prosa** (Estudio, edición y notas de Felicidad Buendía) Madrid: Aguilar S/A de Ediciones, 1981.

_____. **Os sonhos**. Tradução Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2005.

_____. **Sueños y Discursos**. Edición de James O. Crosby. Madrid: Castalia, 1993.

_____. **Sueños y Discursos de Verdades Descubridoras de Abusos Vicios y Engaños en Todos los Oficios y Estados del Mundo**.

Edición, Introducción y notas de Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1982.

QUINTANAR, M. J. T. La autoría quevediana del prólogo «Al lector» del Buscón. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: *La Perinola, Revista de Investigación Quevediana* vol. 15, 2011 pp. 333-345. Disponível em <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36043/1/21.%20Tobar.pdf>. Acesso em: 04 junho 2015.

REY, A. La construcción crítica de un Quevedo reaccionario. [Recurso eletrônico] *Bulletin Hispanique*, vol. 112, nº2, 2010, pp. 633-669. Disponível em <https://bulletinhispanique.revues.org/1235>. Acesso em: 11 setembro 2016.

REYES GÓMEZ, F. **La estructura formal del libro antiguo español**. Actualidades Primeros Libros, 2012. Disponível em <http://zip.net/btnRp4>. Acesso em: 15 junho 2014.

RÍO, A. **Historia de la literatura española**. Tomo I. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

ROIG MIRANDA, M. La recepción de Quevedo en Francia. [Recurso eletrônico] Universidad de Navarra: *La Perinola, Revista de Investigación Quevediana*, vol. 15, 2011, pp.235.261. Disponível em <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36043/1/21.%20Tobar.pdf> Acesso em: 04 junho 2015.

RÓNAI, P. **A Tradução vivida**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

ROSE, C.H. El Madrid inquisitorial en la España del Siglo de Oro. [Recurso eletrônico] *Revista de dialectología y tradiciones populares* 01/2001, v. 56. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/250311408_El_Madrid_inquisitorial_en_la_Espana_del_Siglo_de_Oro. Acesso em: 24 fevereiro 2016.

RÓZSAVÁRI, N. El uso de vos y sus formas verbales en obras del Siglo de Oro. [Recurso eletrônico] Regional Network of Hispanists from

Hungary, Romenia and Serbia: **Revista Colindancias**, nº 6, 2015, pp. 263-275. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=23680>>. Acesso em: 10 setembro 2016.

SABOR DE CORTÁZAR, C. El infierno en la obra de Quevedo. [Recurso eletrônico] **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Para una relectura de los clásicos españoles**, 2010. Disponível em <<http://biblioteca.org.ar/libros/156235.pdf>>. Acesso em: 30 março 2016.

SCHWARTZ, L. Las sátiras de Quevedo y su recepción. [Recurso eletrônico] **CVC: Centro Virtual Cervantes**, ISBN: 84-689-9451-0, 1997. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/introduccion.htm>. Acesso em: 30 março 2016.

SONTAG, S. O Mundo enquanto Índia: a conferência São Jerônimo sobre a tradução literária. In: **Ao Mesmo tempo**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TOSI, R. **Dicionário de sentenças latinas e gregas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VALENCIA, R. C. Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes. [Recurso eletrônico] Universidad de Valladolid: **Literatura: Teoría, historia, crítica 7** (2005), pp. 159-186. Disponível em <<http://www.bdigital.unal.edu.co/14090/1/3-7878-PB.pdf>>. Acesso em: 04 junho 2015.

VILA RUBIO, M.N., Aproximación a las ideas lingüísticas del Siglo de Oro a través de algunos prólogos de obras sobre la lengua. [Recurso eletrônico] **Centro Virtual Cervantes: Actas XIII Congreso AIH (Tomo III)**, 2000, Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=600619>>. Acesso em: 30 março 2016.

VILAR, P. El tiempo del Quijote. In: HALEY, G. **El Quijote de Cervantes**. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

VIZCAÍNO, J.A. **Quevedo: Espejo Cóncavo del Imperio**. Madrid: Silex, 1985.

WYLER, L. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.