



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

MARIA EDUARDA DA CUNHA KRETZER

***ENTREMÉS DE LA DESTREZA, DE FRANCISCO DE QUEVEDO
Y VILLEGAS: UMA TRADUÇÃO COMENTADA
AO PORTUGUÊS BRASILEIRO***

FLORIANÓPOLIS

2020

Maria Eduarda da Cunha Kretzer

***ENTREMÉS DE LA DESTREZA, DE FRANCISCO DE QUEVEDO
Y VILLEGAS: UMA TRADUÇÃO COMENTADA
AO PORTUGUÊS BRASILEIRO***

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

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Andréa Cesco.

Coorientador: Prof. Dr. Gilles Jean Abes.

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Kretzer, Maria Eduarda da Cunha
Entremés de La destreza, de Francisco de Quevedo y
Villegas : uma tradução comentada ao português brasileiro /
Maria Eduarda da Cunha Kretzer ; orientadora, Andréa
Cesco, coorientador, Gilles Jean Abes, 2020.
96 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Quevedo. 3. Século de Ouro .
4. Entremez. 5. Sátira. I. Cesco, Andréa. II. Abes, Gilles
Jean . III. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Maria Eduarda da Cunha Kretzer

Entremés de La destreza, de Francisco de Quevedo y Villegas: uma tradução comentada ao português brasileiro

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Mara Gonzalez Bezerra, Dr.^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Marlova Gonsales Aseff, Dr.^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Wagner Monteiro Pereira, Dr.
Universidade Federal do Pará
(Videoconferência)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Programa

Prof.^a Dr.^a Andréa Cesco
Orientadora

Florianópolis, 11 de março de 2020.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profª Drª Andréa Cesco, pela valiosa orientação neste trabalho e por ter me apresentado Quevedo, dono dos versos satíricos mais encantadores e complexos que já encontrei.

Aos meus professores e professoras da graduação e pós-graduação, que contribuíram imensamente para a minha formação enquanto pesquisadora.

Ao Prof. Dr. Wagner Monteiro, à Profª Drª Mara Gonzalez Bezerra e à Profª Drª Marlova Gonsales Aseff, pelos comentários de extrema relevância na qualificação e defesa desta dissertação.

Aos meus colegas do “Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro” da UFSC, pelos incessantes debates e conhecimentos trocados em nossos momentos de trabalho.

À minha família e amigos, que tanto amo, pelo apoio incondicional.

À CAPES, pela bolsa concedida durante o período do Mestrado.

RESUMO

Este trabalho apresenta a tradução comentada ao português brasileiro do entremez intitulado “La destreza”, obra satírica do escritor espanhol Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Foi utilizado como texto fonte para a tradução a edição de Eugenio Asensio, que reúne um amplo e primordial estudo acerca do gênero entremez em seu livro *Itinerario del entremés – desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, publicado no ano de 1971. O processo tradutório é realizado sobretudo sob a perspectiva da equivalência natural, proposta por estudiosos como Pym (2017) e Britto (2012), e da transcrição, tendo como base Haroldo de Campos (2015) – ainda que os dois últimos possuam posturas divergentes em relação a teorias da tradução. Faço ainda, ao longo dos capítulos deste trabalho, um estudo acerca dos elementos que permeiam Quevedo e seu entremez “La destreza”, isto é, o gênero teatral, o Século de Ouro, as relações sociais que o autor manteve ao longo de sua vida, outros gêneros literários pelos quais caminhou e a importância dos demais escritores áureos. Para tais pesquisas, foram consultados os trabalhos de renomados estudiosos de Quevedo, tais como Asensio (1971), Fernández (2009), Sabor de Cortázar (2010), Arellano (2012), entre muitos outros. Esta pesquisa se faz importante devido à aproximação entre culturas distintas favorecida pelo ato tradutório. Um gênero literário tão prestigiado em terras espanholas como o teatro é passível de ser transportado ao Brasil e ainda manter a comicidade característica do entremez, assim como favorecer o conhecimento acerca da história e do contexto do período áureo espanhol.

Palavras-chave: Tradução comentada; entremez; sátira; Quevedo; Século de Ouro.

RESUMEN

Este trabajo presenta la traducción anotada al portugués brasileño del entremés “La destreza”, obra satírica del escritor español Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Fue utilizado como texto fuente para la traducción la edición de Eugenio Asensio, que reúne un amplio y primordial estudio acerca del género entremés en su libro *Itinerario del entremés – desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, publicado en el año de 1971. El proceso de traducción es realizado fundamentalmente bajo la perspectiva de la equivalencia natural, propuesta por estudiosos como Pym (2017) y Britto (2012), y de la *transcrição*, con base en Haroldo de Campos (2015) – aunque los dos últimos estudiosos tengan visiones diferentes en relación a teorías de la traducción. Hago aún, a lo largo de los capítulos de este trabajo, un estudio acerca de los elementos que cercan Quevedo y su entremés “La destreza”, es decir, el género teatral, el Siglo de Oro, las relaciones sociales que el autor mantuvo a lo largo de su vida, otros géneros literarios que escribió y la importancia de los demás escritores áureos. Para tales investigaciones, fueron consultados los trabajos de renombrados estudiosos de Quevedo, tales como Asensio (1971), Fernández (2009), Sabor de Cortázar (2010), Arellano (2012), entre muchos otros. Esta investigación es importante por la aproximación entre culturas distintas favorecida por el acto de la traducción. Un género literario tan prestigiado en España como el teatro puede ser transportado a Brasil y mantener la comicidad característica del entremés, bien como favorecer el conocimiento acerca de la historia y del contexto del período áureo español.

Palabras clave: Traducción comentada; entremés; sátira; Quevedo; Siglo de Oro.

ABSTRACT

This paper presents a commentated translation into Brazilian Portuguese of the interlude titled “La Destreza”, a satirical piece from the Spanish writer Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). It was used as the source text for the translation a edition by Eugenio Asensio who assembled a wide ranging and primary study around the subject of the interlude in his book *Itinerario del entremés – desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, published in 1971. The translation process is undertaken first and foremost from the prospective of functional equivalence, proposed by scholars such as Pym (2017) and Britto (2012), and for the transcription it was used the research of Haroldo de Campos (2015) as a base – although the last two scholars have differing views on translation theories. During the chapters of this work, I will cover a spread of topics; Quevedo and his Interlude “La Destreza” and the theatre topic of interludes in general, The Golden Century, the social relations maintained by the author for the duration of his life, other literary genres that the author explored and the importance of the other writers from the golden era. For these studies, the works of renowned scholars about Quevedo were consulted, as well as Asensio (1971), Fernández (2009), Sabor de Cortázar (2010), Arellano (2012), amongst many others. This research is given importance due to different approaches towards translation being favoured across different cultures. A literary genre so prestigious in Spanish territories such as the theatre is capable of being transported to Brazil and yet maintain the humorous nature of the interlude, as well as helping increase awareness of the history and context of the Spanish golden era.

Keywords: Commentated translation; interlude; satirical; Quevedo; Golden Century.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Retrato de Francisco de Quevedo y Villegas.....	21
Figura 2 – Retrato de Luis Pacheco de Narváez.....	23
Figura 3 – Página inicial da obra <i>El Tribunal de la justa venganza</i> (1635).....	23
Figura 4 – Ilustração de um <i>corral de comedias</i>	38
Figura 5 – Ilustração do conceito de <i>medio de proporción</i>	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 QUEVEDO E O SÉCULO DE OURO: CONTEXTUALIZAÇÃO E OBRAS	20
2.1 QUEVEDO Y VILLEGAS: AMBIENTE HISTÓRICO E SOCIAL	20
2.1.1 Quevedo e sua relação com Luis Pacheco de Narváez	22
2.2 O ESCRITOR QUEVEDO E SUAS OBRAS NO SÉCULO DE OURO.....	26
3 O TEATRO: HISTÓRIA, SÉCULO DE OURO E QUEVEDO	31
3.1 O TEATRO NA ANTIGUIDADE E NO SÉCULO DE OURO	31
3.2 OS <i>CORRALES DE COMEDIAS</i>	37
3.3 O ENTREMEZ.....	39
3.4 O ENTREMEZ NAS MÃOS DE OUTROS ESCRITORES ÁUREOS	42
3.5 OS ENTREMEZES DE QUEVEDO	47
3.5.1 Critérios de classificação dos entremezes de Quevedo	48
3.5.2 Temáticas dos entremezes	50
3.5.3 O “Entremés de La destreza”	53
3.6 O ENTREMEZ EM PORTUGAL E SUA CHEGADA NO BRASIL.....	55
4 A TRADUÇÃO DO “ENTREMÉS DE LA DESTREZA”	60
5 DESAFIOS NA TRADUÇÃO DE UM TEXTO LITERÁRIO SATÍRICO DO SÉCULO XVII	68
5.1 REFERENTES REAIS E NOMES PRÓPRIOS	68
5.2 A MÉTRICA.....	72
5.3 RIMAS E SENTIDOS	75
5.4 O VOCABULÁRIO DE ESGRIMA	80
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
7 REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

O objetivo geral desta dissertação é realizar a tradução comentada, inédita, ao português brasileiro do texto “Entremés de La destreza”, escrito pelo espanhol Francisco de Quevedo y Villegas no século XVII. A ideia inicia-se através da participação no grupo de pesquisa Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro¹, da Universidade Federal de Santa Catarina, coordenado pela professora Dr.^a Andréa Cesco. Na época de meu primeiro contato com o grupo, então na graduação em Letras Espanhol, tinha-se como objetivo a tradução da obra literária *Discurso de Todos los Diablos o Infierno Enmendado* (1628), também de Quevedo. Com o surgimento da oportunidade de traduzir dois entremezes do autor, “Entremés de La venta” e “Entremés de La ropavejera”, para uma futura publicação pela editora Perspectiva (que se encontra no prelo), decidi-se adiar a tradução do *Discurso* e iniciar um novo trabalho com os entremezes. A minha descoberta do “Entremés de La destreza” se deu através da obra de Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo* (1971), onde o autor dedica muitas páginas ao estudo do gênero em questão e a edição de vários entremezes, entre eles o entremez objeto desta dissertação.

Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) foi um escritor espanhol conhecido como um dos mais importantes representantes da literatura barroca² na Espanha, sendo a sátira um gênero com especial destaque em sua produção, onde registrou duras palavras contra homens e estereótipos da época, valendo-se de estratégias burlescas e satíricas para dar voz a seu pensamento.

Quevedo, que produziu durante toda a sua vida um enorme conjunto de obras, se distingue de muitos escritores por seu trabalho envolvendo a *agudeza y arte de ingenio*, dois importantes conceitos que tentavam abordar a complexidade do trabalho estético e conceitual de uma obra literária, apresentados e esclarecidos pelo também escritor espanhol Baltasar Gracián em sua obra *Arte de ingenio, tratado de la agudeza: en que se explican todos los modos, y diferencias de conceptos*, publicado em Madri no ano de 1642. Para este autor, ambos “son

¹ <http://nucleoquevedo.paginas.ufsc.br/>

² Sabe-se que a questão da definição do período Barroco – assim como de outros – é, por vezes, problemática. Como afirma Maravall (1975, p. 23-24), “las épocas históricas no se cortan y aíslan unas de otras por el filo de un año, de una fecha, sino que – siempre por obra de una arbitraria intervención de la mente humana que las contempla – se separan unas de otras a lo largo de una zona de fechas, más o menos amplia, a través de las cuales maduran y después desaparecen, cambiándose en otras, pasando indeclinablemente a otras su herencia (...) Barroco es, pues, para nosotros, un concepto histórico. Comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650.” O Barroco será pensado nesta dissertação, portanto, como algo que não contempla apenas a literatura, mas diversos fatores de uma sociedade, fazendo parte de uma construção histórica.

los conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio; concíbense acaso, salen a la luz sin magisterio (...), no se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura” (GRACIÁN, 2011, p. 1165 e 1167). À vista disso, é possível observar que a escrita de Quevedo possui um caráter rebuscado, marcado por figuras de linguagem como metáforas, antíteses e associações engenhosas de ideias e conceitos, onde busca dizer o máximo dentro de poucas palavras. Vale lembrar que esta forte característica o levou a ser considerado o representante do movimento conceptista³ no barroco.

As obras de Quevedo estão divididas em prosa (estas que, por sua vez, subdividem-se em festivas, satíricas, romance picaresco, fantasias morais, obras políticas, crítico-literárias, filosóficas, ascéticas e traduções em prosa), verso (contendo poemas amorosos, satíricos, burlescos, xácaras, romances, poemas encomiásticos, morais, sagrados, fúnebres e traduções em verso) e teatro (composto por loas, diálogos, bailes e entremeses).

O entremez, gênero literário que compõe o objetivo deste trabalho, tem como principal característica o humor. Para caracterizá-lo é possível utilizar a definição que nos dá o *Diccionario de autoridades* de 1732⁴: “Representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar el auditorio”. Em outras palavras, trata-se uma peça teatral menor, sempre cômica, com a finalidade de entreter o público nos intervalos de peças teatrais maiores. Segundo Asensio, “suele incluirse el entremés, y con justicia, entre los géneros que de cerca describen tipos y costumbres” (ASENSIO, 1971, p. 32). O autor afirma ainda que tal gênero se move entre dois polos: a) a pintura da sociedade da época por meio de falas e costumes; e b) a literatura narrativa, descritiva ou dramática, sendo enfatizadas a novela picaresca, a fantasia satírica e a descrição de personalidades e ambientes. Pais enganados, maridos traídos e mulheres interesseiras são apenas algumas das figuras que Quevedo satiriza e ironiza em sua poesia, pintando-as sem nenhum traço de moral e nobreza. Para Asensio,

Si la pintura del hombre en sociedad es el tema esencial de toda literatura, la pintura de sus aspectos cómicos en forma simplificada y sin compensarlos con sus aspectos nobles, es el tema permanente del entremés. La definición corriente del hombre como “animal risible”, es decir, animal que ríe, ha de ser ampliada en el sentido de que es objeto de risa, de que ríe de sí mismo y sus semejantes. (ASENSIO, 1971, p. 179)

³ Era comum estudiosos classificarem o Barroco, enquanto época de contrastes, com duas tendências literárias opostas: o conceptismo e o culteranismo (associados especialmente a Quevedo e Gôngora, respectivamente). O conceptismo é caracterizado pela originalidade e agudeza do pensamento e pelo contraste de ideias e conceitos, ao passo que o culteranismo se preocupa sobretudo pelo desenrolar da forma, buscando beleza e ornamentação às ideias. No entanto, estudos atuais já não fazem mais essa separação. Hoje considera-se que o Conceptismo é a base de quase toda literatura Barroca, sendo o Culteranismo um tipo do Conceptismo.

⁴ *Diccionario de autoridades* (1732), disponível em <http://web.frl.es/DA.html>, acesso em 27 jun. 2019.

Por tratar-se o entremez de um gênero com base na comédia – a qual Aristóteles já na antiguidade definia como sendo o retrato dos homens inferiores –, nele o espectador vê encenadas as imperfeições da sociedade e seu lado mais débil, de modo que as personalidades interpretadas são vistas a uma distância propícia ao riso.

Essa inferioridade é reafirmada quando o escritor espanhol Lope de Vega, um dos mais importantes escritores do Século de Ouro, em seu livro *Arte nuevo de hacer comedias* afirma que tal gênero é uma ação entre plebeus porque “entremés de rey jamás se ha visto” (apud ASENSIO, 1971, p. 17), uma vez que não se podia ironizar a figura monárquica e, conseqüentemente, produzir o riso a partir de tal autoridade. Isto se justifica pelo fato de que, como afirma Cascales (apud HUERTA CALVO, 1980, p. 75), “si un príncipe es burlado, se agravia y ofende; la ofensa pide venganza, la venganza causa alboroto y fines desastrados. Todo lo cual es puramente trágico.”

A escolha pela tradução da peça satírica “Entremés de La destreza” se justifica por dois motivos: primeiro, esta tradução certamente contribuirá de forma significativa para a visibilidade de Quevedo no Brasil – um autor notável, mas pouco conhecido no cenário nacional; segundo, presumo que esta obra tenha um papel importante no que se refere ao conhecimento e estudo acerca do autor e suas obras, visto que as satíricas são as mais relevantes de seu acervo. A leitura destes textos, porém, é ainda restrita devido ao número insuficiente de traduções de entremezes ao português brasileiro – e a outros idiomas também – e estudos acerca desse gênero literário.

Ainda que produzida no século XVII, o caráter de comicidade da obra permanece atemporal, de modo que as ideias nela descritas podem ser transpostas para os dias atuais e ainda assim manter sua essência. Desse modo, trará conhecimentos que se referem tanto à realidade histórico-social que permeava a Espanha naquela época quanto aos excelentes jogos literários que Quevedo utilizava para compor seus versos.

Pode-se considerar que um dos proveitos da tradução é a abertura de uma cultura à outra, utilizando, para isso, os recursos disponíveis em cada língua para a articulação e estruturação de ideias. Traduzir Quevedo é, antes de tudo, compreender as nuances de uma época passada, mas que ainda exerce um papel fundamental na literatura, visto que seus textos, ao menos na Espanha, continuam sendo discutidos e estudados amplamente. Segundo Berman (2002, p. 13), “em cada época ou em cada espaço histórico considerado, a prática da tradução ‘articula-se’ à da literatura, das línguas, dos diversos intercâmbios culturais e linguísticos”, isto é, traduzir é também produzir um intercâmbio de culturas, de modo que variados povos possam se encontrar através da palavra.

No tocante à importância de Quevedo no cenário da literatura e, mais especificamente, da produção de entremezes, Asensio considera que

Quevedo fertilizó el entremés, directa o indirectamente, de tres modos diferentes: con su piezas originales; con el almacén de tipos y figuras, de situaciones y ocurrencias que puso e disposición de los cómicos; y últimamente con la ejemplar técnica literaria que aplicó a la pintura del hombre. (ASENSIO, 1971, p. 178)

Desse modo, traduzir Quevedo apresenta uma alta relevância no que se refere aos estudos do Século de Ouro espanhol. Por significar um avanço no cenário da tradução, a passagem desta obra do espanhol ao português brasileiro resulta na aproximação das duas culturas e, conseqüentemente, na expansão do universo literário do Brasil, além de garantir maior visibilidade à época espanhola que mais projetou escritores para o cenário da literatura mundial.

Como já mencionado, em seus entremezes Quevedo pintava figuras estereotipadas de sua época; segundo Hernández Fernández (2006, p. 335), uma dessas figuras, comum em diversas obras, é resultante de uma herança deixada pela personagem Celestina, a imagem estereotipada de uma mulher quase anciã que possui como características a extrema cobiça, ausência total de moral e pudor e inclinação à feitiçaria, o que a leva a tratar do amor como mercadoria e unir jovens casais em troca de riquezas.

No “Entremés de La destreza” o autor inclui uma personagem baseada nos estereótipos da Celestina e da *alcahueta*, uma espécie de abadessa, que ensina suas pupilas a arte do roubo utilizando-se da esgrima, comparando-a com um “golpe” a ser dado. Com a representação do duelo entre os sexos feminino e masculino, essa é mais uma obra na qual Quevedo imprime as características de uma mulher feiticeira e ambiciosa.

Neste trabalho me propus a traduzir este texto em verso escrito por Quevedo y Villegas, “Entremés de La destreza”, do espanhol à variante brasileira do português, com atenção à questão estilística e às rimas e métrica. Segundo Asensio (1971, p. 219) essa peça teatral foi provavelmente escrita no ano de 1624, e sua tradução, conforme já mencionado anteriormente, é inédita no Brasil.

No que se refere aos estudos acerca dos entremezes de Quevedo, Sabor de Cortázar (2010, p. 154) afirma que estes receberam pouca atenção por parte da crítica. De acordo com a autora, durante décadas os entremezes foram considerados produções sem importância, e os primeiros a valorizá-los foram o hispanista Guido Mancini (1961), seguido por Eugenio Asensio (1971). Este último descobriu na Biblioteca Pública de Évora (Portugal) um manuscrito contendo cinco entremezes inéditos de Quevedo, entre eles o que me propus a traduzir, o “La destreza”. Esta descoberta de Asensio originou seu livro *Itinerario del Entremés* (1971), no

qual edita os entremezes encontrados e elabora um estudo fundamental sobre o gênero, o que foi de grande utilidade para o desenvolvimento deste trabalho.

Além disso, seu trabalho nos permitiu também ter acesso aos três únicos entremezes de Quevedo em prosa, que, por uma questão cronológica, pertencem à primeira fase de produção de entremezes do autor espanhol. Segundo Vélez-Sainz (2013, p. 20), a crítica divide os entremezes em duas épocas: a primeira, com produções escritas em prosa, é datada de 1606 a 1613; já a segunda, com produções escritas em versos, se dá entre 1623 e 1628.

Segundo Lía Schwartz (1997, s/n), “es bien sabido que en los siglos XVI y XVII las sátiras en prosa y en verso habían circulado tanto en impresos como en escritos de mano trasladados por copistas profesionales o por particulares”. Sendo assim, por meio deste feito houve uma dupla circulação das obras de Quevedo, e graças a essa divulgação sua imagem como criador satírico se estabilizou a partir de 1600.

Entretanto, apesar de terem sido amplamente divulgadas naquela época, a falta de uma edição crítica e anotada, de acordo com Vélez-Sainz (2013, p. 17), é o que resulta em um escasso conhecimento dessas obras por parte do público em geral nos dias atuais. É válido argumentar também o fato de que a insuficiência de traduções dessas obras, ao menos para o português brasileiro, possivelmente contribui para a limitada propagação do gênero nos países de fala não hispânica.

Ao realizar a análise de uma obra deve-se considerar revisitar o contexto histórico no qual ela foi escrita, pois é possível que variados fatores – econômicos, sociais, culturais e políticos – estejam, a seu modo, interligados e interfiram diretamente no pensamento e na produção dos escritores. No entanto, de acordo com Britto (2012, p. 20), “tanto o *new criticism*⁵ norte-americano quanto o estruturalismo europeu tendiam a minimizar a importância do contexto histórico e social e os dados biográficos do autor”. Assim, o que realmente contava era o texto em si, sendo deixado de lado um fator imprescindível para a realização de uma tradução: a compreensão do que efetivamente influenciava as escolhas literárias dos escritores. Toda e qualquer produção textual é realizada ao longo de um dado período histórico e, igualmente, inserida em um contexto que delimita suas características, sendo influenciada pela historicidade da qual emerge e na qual se constitui. Dessa maneira, entende-se que para a realização da tradução de uma obra deve-se levar em conta estes fatores citados, haja vista sua relevância para os critérios norteadores do trabalho produzido.

⁵ O *new criticism* (ou neocrítica) é uma teoria literária surgida nos anos 1920 nos Estados Unidos que propõe a separação do texto e do autor a fim de que o texto seja objeto em si mesmo. Qualquer obra literária era analisada apenas por sua forma material, desligando-se totalmente de influências pessoais, sociais, culturais, filosóficas ou sentimentais.

Snell-Hornby (apud BRITTO, 2012, p. 19) afirma que Holmes e outros pioneiros dos estudos da tradução literária começaram o que se chamou de “virada cultural”, pois recaíram o olhar para o fato de que traduzir se relaciona muito mais com textos imersos em fenômenos culturais do que com simples estruturas linguísticas.

Seguindo esta ideia, Britto propõe aos tradutores o que chamou de “jogo da tradução”. Sua primeira regra leva o tradutor à necessidade de pressupor que todo texto possui um sentido específico, considerando sua “pluralidade de sentidos, ambiguidades e indefinições” (BRITTO, 2012, p. 28); a outra regra sugere que o tradutor deve traduzir de uma maneira tal que seu texto possa ser lido pelo leitor como se estivesse lendo o texto fonte, permitindo-lhe afirmar que leu, de fato, a obra original. Para Britto (2012, p. 29), “não se trata, pois, de tratar o sentido dentro de uma visão essencialista; trata-se simplesmente de respeitar as convenções do que se entende por tradução, na sociedade e no tempo em que vivemos”.

Desse modo, o jogo da tradução proposto implica em uma tradução tida como a mais “fiel” possível (tendo consciência do peso que esse termo carrega), estando o tradutor atento a todos os pormenores que constituem o texto, sem tirar ideias nem acrescentar algo que deixe transparecer sua visão pessoal acerca do assunto tratado. Em outras palavras, a mesma ideia presente no texto fonte deve, por meio de estratégias linguísticas, estar contida no texto traduzido.

Esta teoria é compartilhada por Anthony Pym, que em seu livro “Explorando teorias da tradução” (2017) aborda a teoria da equivalência natural, segundo a qual é possível transpor ao texto de chegada uma função cultural semelhante à do texto fonte, podendo ter o mesmo valor em ambas as línguas. Pensar em teorias como a da equivalência ao traduzir um autor como Quevedo é importante devido ao alto nível de referentes culturais presentes em seus textos. Contextos extremamente específicos da Espanha do século XVII devem ser transpostos para uma cultura de chegada como a do Brasil do século XXI de maneira eficaz, mas ao mesmo tempo de maneira com que a ideia de Quevedo não se perca neste processo.

É então que Haroldo de Campos, com sua teoria da transcrição, deve ser levado em consideração. Ainda que Campos e os demais estudiosos citados anteriormente estejam em lados opostos em relação a teorias da tradução (tendo em vista que este tem uma postura mais criativa, ao passo que Britto e Pym são mais conservadores), é válido considerar diversos conceitos no processo do ato tradutório, pois em um único texto, de acordo com seu propósito, pode-se abordar diferentes visões teóricas. Ao elaborar a teoria da transcrição, Haroldo de Campos inspirou-se na ideia do tradutor como recriador de Ezra Pound, que desenvolveu essa teoria da tradução e também uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação.

Referindo-se à poesia, Campos (2015, p. 24) afirma que só é possível traduzi-la através da transposição criativa, pois trata-se de um código complexo que deve ser decifrado, aliado a um caráter estético. Pode-se considerar que tal afirmação é cabível também ao contexto da prosa nas vezes em que esta é carregada de complexidades. Ou, ainda, pode-se considerar que tal afirmação encaixa-se muito bem quando se trata de uma obra escrita por Quevedo, seja ela em prosa ou verso, considerando todos os jogos sintáticos e semânticos que o autor emprega em seus textos; este fato torna, na maioria das vezes, sua compreensão uma tarefa de extrema dificuldade tanto para leitores comuns como para tradutores – mesmo sendo o tradutor o leitor mais crítico de um texto.

A tradução é, de fato, uma forma privilegiada de leitura crítica, pois com ela – isto é, a tradução – é possível enxergar as minúcias que permeiam e se escondem em um texto literário. Segundo Campos (2015, p. 4), a tese da impossibilidade da tradução de textos criativos abre a possibilidade para a recriação dos mesmos. Paulo Rónai, também considerando tal impossibilidade, afirma que a tradução é arte. Ele diz “o objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.” (apud CAMPOS, 2015, p. 5)

Ainda que o texto de Quevedo não chegue a ser impossível de traduzir, sua tarefa requer extrema cautela. No caso dos entremezes do autor que são em verso (“La destreza” é um deles), a atenção do tradutor há de se dividir entre o significado das palavras, os novos significados que o autor frequentemente quer dar a elas, de acordo com o contexto, o constante desmembramento de expressões populares, a rima, entre outros detalhes.

Além disso, deve-se considerar o fato de que todos estes pormenores devem sair do contexto da Espanha do século XVII para o Brasil do século XXI. Palavras e expressões com grande significação, ou mesmo usuais para a sociedade e o contexto da época, dificilmente fariam sentido para nós atualmente. É então que surge o questionamento de como verter uma obra que trata de personagens e situações tão específicas. Campos explica então que, para nós, “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”, estando no avesso da tradução literal. Ainda complementa que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.” (CAMPOS, 2015, p. 5)

O autor, por fim, traduz em palavras, dignas de um exímio poeta, a importância do estudo minucioso das particularidades que constituem um texto e a grande beleza que é a arte de traduzir:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 2015, p. 14)

Para realizar a tradução do entremez foi necessário traçar objetivos específicos que nortearam as direções das pesquisas, tais como:

- a) Analisar o contexto histórico e social em que a obra foi produzida, levando em consideração as possíveis motivações veladas que levaram o escritor a produzir tal texto;
- b) Averiguar os recursos linguísticos utilizados pelo autor na composição dos versos, bem como as articulações das rimas, escolhas do léxico e suas possíveis interpretações;
- c) Investigar questões relacionadas à circulação de tal gênero literário na época em que foi difundido, assim como sua encenação.

Assim, este trabalho está dividido em seis capítulos. O primeiro, a título de introdução, apresenta a proposta de trabalho e o *corpus* eleito para estudo e tradução, além de discorrer sobre os objetivos, a justificativa e a base teórica utilizada. No segundo, “Quevedo e o Século de Ouro: contextualização e obras”, são apresentados dados bibliográficos do autor estudado e do período em que viveu, e também suas obras mais relevantes. O terceiro, “O teatro: história, Século de Ouro e Quevedo”, é dedicado inteiramente ao estudo do gênero teatral em geral, mais especificamente do entremez e do texto “Entremés de La destreza”. No quarto capítulo, “A tradução do Entremés de La destreza”, apresento a tradução da obra em si. O quinto, “Desafios na tradução de um texto literário satírico do século XVII”, se centra em comentários referentes ao processo tradutório da obra. E o sexto e último é destinado às considerações finais.

O referencial teórico que orientou este trabalho tradutório teve como embasamento os pensamentos e observações feitas por renomados nomes na área da tradução, tais como Anthony Pym (2017), Paulo Henriques Britto (2012) e Haroldo de Campos (2015), com a finalidade de aprofundar conhecimentos referentes ao processo gradual de escolhas associadas ao desenvolvimento da tradução em si.

Ademais, tornou-se indispensável analisar também as investigações e análises de pesquisadores que se dedicaram a estudar Quevedo, bem como o teatro e a literatura do Século de Ouro em geral, tais como Eugenio Asensio (1971), María Hernández Fernández (2009) e Celina Sabor de Cortázar (2010), uma vez que seus trabalhos auxiliam e contribuem imensamente para a compreensão de como se constrói e se estrutura o estilo literário, as escolhas temáticas e linguísticas e até mesmo as possíveis motivações por trás do texto de Quevedo.

Acerca da metodologia utilizada para o processo de tradução neste trabalho, seguiu-se a sugestão de Pollux Hernández (in Gonzalo García/García Yebra (Eds), 2005, p. 356-364), de acordo com os preceitos firmados pela Comissão Europeia e Direção Geral de Tradução – Bruxelas, compreendendo seis etapas:

1. **Leitura e estudo da fortuna crítica de Quevedo:** esta primeira etapa é de suma importância por permitir a familiaridade com os recursos estilísticos e humorísticos, metáforas e quaisquer outras estratégias utilizadas pelo autor para construir o texto aqui trabalhado;
2. **Leitura minuciosa do texto “Entremés de La destreza”:** esta etapa permite a análise profunda do texto a fim de absorver os possíveis aspectos textuais, estratégias e jogos de palavras presentes; se fez necessária a utilização de dicionários antigos, tal como o *Diccionario de autoridades* da *Real Academia Española*, disponibilizado digitalmente em sua plataforma *online*.
3. **Leitura do contexto:** a leitura do texto fonte, ainda que exaustiva, não equivale ao completo entendimento do mesmo, podendo inclusive causar dúvidas em relação ao seu real propósito. Desta forma, é imprescindível ampliar o conhecimento sobre o que cerca a produção da obra no que se refere aos acontecimentos que permeavam a época em que foi escrita, analisando a possibilidade de algum acontecimento influenciar o pensamento e, conseqüentemente, a escrita do autor;
4. **Redação da trama:** esta parte refere-se à tradução em si. Após a compreensão total do texto e do contexto, são feitas conexões entre tudo o que foi lido e, a partir daí, pode ser feita a transposição da obra à nossa língua da melhor forma possível, respeitando ao máximo as intenções linguísticas e sintáticas do autor espanhol;
5. **Revisão:** após a redação completa da tradução, é necessário descartar as opções duvidosas e optar por aquelas que parecerem mais adequadas ao propósito da tradução, respeitando os possíveis sentidos do texto fonte;
6. **Releitura distanciada:** por fim, a última etapa consiste em deixar de lado, por um tempo, a tradução realizada a fim de que se esvaneça a possível obsessão decorrente de passagens de difícil solução. Após esse período, é possível reler a tradução feita sem muito entusiasmo e ter certeza quanto às escolhas linguísticas efetuadas.

2 QUEVEDO E O SÉCULO DE OURO: CONTEXTUALIZAÇÃO E OBRAS

Neste capítulo apresento inicialmente uma breve biografia de Francisco de Quevedo y Villegas, bem como um panorama do ambiente histórico e social no qual o autor estava inserido. Conhecer tais informações é de extrema importância não apenas para tentar entender o porquê de seus escritos, mas também para conseguir identificar no texto fonte ideias que foram diretamente influenciadas por suas relações sociais, seja com a sociedade em geral ou com pessoas específicas. Ademais, será abordada também a figura de Quevedo como escritor, isto é, por quais gêneros literários caminhou e quais obras fazem parte de seu acervo.

2.1 QUEVEDO Y VILLEGAS: AMBIENTE HISTÓRICO E SOCIAL

Francisco Gómez de Quevedo y Santibáñez Villegas [figura 1] nasceu no dia 17 de setembro de 1580 em Madri, na Espanha. Seu pai, Pedro Gómez de Quevedo, fazia parte da corte de Carlos I (ou Carlos V da Albânia) como secretário da Princesa Maria. Posteriormente, no reinado de Felipe II – filho de Carlos I –, foi também secretário da rainha Ana de Áustria. A mãe de Quevedo, María de Santibáñez, desempenhou a função de dama de companhia desta mesma rainha. Quevedo tornou-se órfão cedo demais, ainda na infância. No entanto, as ocupações de seus pais fizeram com que ele vivesse na corte durante muito tempo e tivesse, desde cedo, contato com pessoas influentes da época.

No ano de 1596 Quevedo ingressa na Universidade de Alcalá de Henares, onde estuda temas como filosofia e línguas clássicas. Já com o título de bacharel, em 1602 passa a frequentar a Universidade de Valladolid para estudar teologia, acompanhando a corte que para lá havia sido transferida. No ano de 1606 a corte volta à sua cidade de origem, Madri, de modo que Quevedo regressa também à sua cidade natal. A esta altura, com cerca de vinte anos, já se distinguia como poeta e tinha alguns poemas publicados.

Além da vida de escritor, o que parecia atraente para Quevedo era a política. Entre os anos 1613 e 1619 ele vive na Itália, onde desempenha funções diplomáticas a serviço de D. Pedro Téllez Girón, o Duque de Osuna. É por causa desta relação que Quevedo é preso pela primeira vez.

Figura 1 – Retrato de Francisco de Quevedo y Villegas



Fonte: Blog O Explorador, 2018

Segundo Valdeón, Pérez e Juliá (2009, s/n), representantes do rei Felipe III na Itália lutavam para manter a hegemonia espanhola. Deste modo, surge em 1618 a chamada Conjuração de Veneza, “muito misteriosa por certo, ainda que não totalmente inverossímil” (VALDEÓN; PÉREZ; JULIÁ, 2009, s/n). Por esta Conjuração, o duque de Osuna foi acusado de conspirar para debilitar o potencial marítimo da cidade de Veneza, a fim de relegá-la a um papel secundário. Segundo Fernández (2009, p. 152), neste mesmo ano, após a queda política sofrida pelo duque, Quevedo é acusado de participar desta conspiração e é exilado para o município espanhol *Torre de Juan Abad*, onde tinha uma propriedade herdada de sua mãe, e em 1621 encarcerado no *convento de Uclés*. Concedida a permissão para que voltasse a Madri anos depois, agora já durante o reinado de Felipe IV, Quevedo conquista a simpatia do rei, tornando-se próximo a ele, e passa a estar sob a proteção política do Conde Duque de Olivares.

Neste período o sucesso literário de Quevedo já gerava inveja e inimizades, sendo suas obras interpretadas como críticas a políticos. Segundo Peraita (1997, p. 32), em 1628 Quevedo é exilado pela segunda vez, agora por sua participação no conflito envolvendo o patronato da Espanha – a disputa previa uma substituição do santo patrono da Espanha, apóstolo São Tiago Maior, por Santa Teresa de Ávila.

Em sete de dezembro de 1639 Quevedo é preso pela última vez. Alojado no Palácio dos Duques de Alba em Madri quando detido e conduzido ao convento Real de San Marcos de

León, foi acusado de traição e espionagem em favor dos franceses, sendo libertado apenas em 1643. Com a saúde debilitada, morre ao oitavo dia do mês de setembro de 1645 em outro convento, o de *Santo Domingo de Villanueva de los Infantes*.

Apesar (ou justamente por causa) de sua personalidade forte e seus escritos polêmicos, é possível dizer que, durante a vida de Quevedo, crescia gradativamente tanto a admiração popular por suas obras quanto o número de pessoas insatisfeitas com o conteúdo das mesmas. Lope de Vega, Baltasar Gracián e Cervantes são apenas alguns de seus contemporâneos que elogiaram seu talento. Este último, inclusive, inclui o autor entre os melhores poetas de sua época ao chamá-lo de filho de Apolo e Calíope, deuses da música e da poesia épica respectivamente (CERVANTES, 2001, p. 27), tendo cultivado uma amizade e admiração duradoura por Quevedo e seus escritos. Por outro lado, Quevedo também despertou grandes inimizades literárias, com quem frequentemente trocava duras palavras de acusação e difamação. O mais conhecido foco de antipatia, que ultrapassava o âmbito literário e chegava ao pessoal, era o escritor Luis de Gôngora. Para Amelia de Paz (1999, p. 31), a rivalidade dos escritores resultava em uma mescla explosiva.

2.1.1 Quevedo e sua relação com Luis Pacheco de Narváez

Apesar de ser Gôngora o mais conhecido caso de inimizade de Quevedo, o mais agressivo e explícito ataque contra o autor e seus escritos é atribuído a outro Luis: Luis Pacheco de Narváez [figura 2]. Segundo Veloso (2017, p. 10), Narváez, escritor e famoso esgrimista da época, publicou em 1635 a obra *El Tribunal de la justa venganza* sob o pseudônimo de Arnaldo Franco-Furt. Dirigindo-se aos “escritos de don Francisco de Quevedo, maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en bufonerías, bachiller en suciedades, catedrático de vicios y protodiablo entre los hombres” (VELOSO, 2017, p. 10) [figura 3], Narváez ataca diretamente três obras do escritor madrileno – *El Buscón*, *La Política de Dios* e *Los Sueños* – através de uma história em que fiscais e juízes condenam as obras de Quevedo como heréticas e de mau gosto, sentenciando o autor a permanecer no inferno ao lado de seu mestre, Satanás.

Figura 2 – Retrato de Luis Pacheco de Narváez



Fonte: Aurelio Valladares Reguero, 1997

Figura 3 – Página inicial da obra *El tribunal de la justa venganza* (1635)

Fonte: María José Alonso Veloso, 2017

Luis Pacheco de Narváez é uma figura importante a ser estudada, pois sua inimizade com Quevedo foi propulsora para diversos textos publicados pelo autor – inclusive a que traduzo neste trabalho. Segundo Reguero (2001, p. 166), essa desavença durou mais de três

décadas, chegando ao fim apenas com a morte de Narváez em 1640, mesma época em que Quevedo enfrentava sua reclusão em *San Marcos de León*.

Como já mencionado, Narváez foi um grande esgrimista espanhol do século XVII e autor de diversos livros acerca da arte de esgrimir. Entre seus livros publicados dedicados à esgrima, cito *Compendio de la filosofía y destreza de las armas, de Jerónimo de Carranza* (1612), *Modo fácil y nuevo para examinarse los maestros en la destreza de las armas* (1625) e *Nueva ciencia y filosofía de la destreza de las armas, su teórica y práctica* (1672).

Narváez gozou de grande fama durante sua vida, inclusive entre a nobreza espanhola, a ponto de ser nomeado “maestro mayor del Rey”, título concedido por ensinar pessoalmente ao rei Felipe IV o manejo das armas. Ainda, recebeu elogios e foi aludido por diversos autores renomados da época, como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Gracián e Cervantes. Sua influência foi tanta que, mais tarde, a *Real Academia Española* viria a incluí-lo em seu Catálogo de Autoridades (*Catálogo de los escritores que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos y de las frases en lengua castellana*). Tal fato nos é lembrado por Aurelio Valladares Reguero (1997, p. 248), que o faz para desmistificar a imagem negativa atribuída a Narváez por determinados estudiosos de Quevedo, que por vezes o apresentam como um escritor medíocre ou invejoso aos sucessos alheios.

Além da fama por suas obras dedicadas a seu ofício, o esgrimista se tornou muito conhecido também, evidentemente, por seus constantes embates com Quevedo. É comum entre estudiosos de Quevedo considerar como marco inicial para esta inimizade um incidente ocorrido na casa do Presidente de Castilha, possivelmente em 1608, no qual Quevedo, intencionando fazer uma referência a um livro de Narváez, tira, com uma espada, o chapéu da cabeça do esgrimista, fato que não o teria agradado. Segundo Fernández, assim narra Pablo Antonio de Tarsia, o primeiro biógrafo de Quevedo:

(...) hallóse don Francisco en un concurso de los mayores Señores de la Corte en casa del Presidente de Castilla, donde se arguyó sobre las cien conclusiones de la destreza de las armas, que sacó don Luis Pacheco de Narváez, Maestro, que fue del Rey nuestro Señor en esta profesión, y mayor en los Reinos de España; y después de haber discurrido algunos, e impugnando las conclusiones, salió Don Francisco contradiciendo la que en un género de acometimiento decía no haber reparo ni defensa; y para la prueba convidó al Maestro, a que tomase con él la espada; el cual, aunque no rehusaba, alegando que la Academia se había juntado para pelear con la razón, y no con la espada, obligáronle sin embargo los Señores a salir con ella, y al primer encuentro le dio don Francisco en la cabeza, derribándole el sombrero. Retiróse el Narváez algo enojado del suceso; y don Francisco, para sazonar la fiesta, dijo: ‘Probó muy bien el señor D. Luis Pacheco la verdad de su conclusión, que a haber reparo en este acometimiento no le pagara yo.’ (TARSIA, 1663, p. 59-60 apud FERNÁNDEZ, 2009, p. 206)

No que se refere a Quevedo, é possível encontrar menções ao esgrimista – no entanto, sem nunca ler de fato seu nome – em diversas obras. Contrariando, talvez, a hipótese de que a inimizade dos escritores teria tido início no episódio acima descrito, Fernández (2009, p. 207) afirma que na obra *El sueño del juicio final* (1605) é possível encontrar a figura caricaturada de um professor de esgrima, ainda que não tivesse motivos para que tal figura correspondesse a nenhum personagem histórico concreto; para Reguero (1997, p. 248), a alusão corresponde a Narváez sem a menor dúvida. Ainda segundo este autor, os ataques de Quevedo contra Narváez são mais diretos e cruéis em outros textos, como *El Buscón*, *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* e o baile⁶ *Las valentonas, y destreza*. Ainda, há no livro *La hora de todos* uma alusão ao *Libro de las grandezas de la espada* de Narváez. Como nos explica Fernández (2009, p. 209), em *El Buscón* e *La hora de todos* Quevedo zomba da doutrina matemática que Narváez aplica à esgrima em seu livro; no *Poema heroico*, o chama de “más infame que azote de verdugo, / un maestro de esgrima que enseñaba / nueva destreza, a güevo y a mendrugo”; já no baile, Quevedo retrata uma grotesca escola de esgrima, em que a teoria da destreza das armas é parodiada.

Por sua vez, o esgrimista não desperdiçou a chance de atacar Quevedo tanto quanto pode. Em 1630, antes de publicar *El Tribunal de la justa venganza* (1635), mencionado anteriormente, Narváez publicou o *Memorial denunciando al Tribunal de la Inquisición ciertas obras políticas y satírico-morales de don Francisco de Quevedo*. Segundo Reguero (1997, p. 248), o memorial critica com severidade o conteúdo de quatro livros escritos por Quevedo: *Política de Dios* (1626), *Historia de la vida del Buscón* (1626), *Sueños y discursos* (1627) – mais precisamente as narrativas “Sueño del juicio final” e “El alguacil endemoniado” – e *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* (1628).

Por fim, Reguero (1997, p. 237) relata em seu artigo que encontrou, no “Centro cultural de los ejércitos”, localizada na Grande Via madrilenha, um manuscrito inédito de Luis Pacheco de Narváez, cujo texto não havia sido sequer publicado pelo escritor. Intitulada *Los Peregrinos discursos y tardes bien empleadas*, esta obra, escrita em forma de diálogo, é outra crítica a Quevedo, mais precisamente à sua obra *La Política de Dios*. O autor menciona (1997, p. 239) que *Los Peregrinos* é posterior ao *Memorial*, dirigido à Inquisição (1630), e ao *Tribunal de la justa venganza* (1635). Sobre o fato de não ter sido publicada, o autor afirma que isto provavelmente ocorreu devido à morte de Narváez, datada em cinco de dezembro de 1640, o que não teria dado ao autor o tempo necessário para realizar a publicação.

⁶ Segundo o dicionário da RAE, o baile se caracteriza como uma “pieza dramática breve del siglo XVII, cuyos principales elementos eran la música, el canto y el baile, y que se representaba generalmente entre el segundo y el tercer acto de una comedia.”

Los Peregrinos conta a história de cinco peregrinos – um sacerdote, um jurista, um humanista, um soldado e um cortesão – que se encontram ao acaso em Santiago da Compostela e decidem voltar juntos para a Corte. Em determinado momento, os homens mostram os livros que carregam consigo e, a partir daí, inicia-se uma discussão acerca das obras. Ao passo que o humanista apresenta obras de Lope de Vega, Garcilaso de la Vega e Gôngora (inimigo de Quevedo, como já se sabe), o cortesão apresenta a *Política de Dios*. A partir disso, os demais peregrinos iniciam uma série de críticas ao livro e ao autor, evidenciando sua indignação diante dele; desse modo, os demais livros dos peregrinos são esquecidos e a *Política* se torna única e exclusivamente o tema de discussão até o final do livro.

É válido ressaltar que, assim como faz Quevedo, Pacheco de Narváez não menciona o nome do autor madrilenho em nenhuma de suas obras, apenas faz alusões suficientemente explícitas.

2.2 O ESCRITOR QUEVEDO E SUAS OBRAS NO SÉCULO DE OURO

O termo Século de Ouro se refere ao período da história em que as artes espanholas em geral, mas em especial a literatura, atingiram seu ápice de produção e qualidade, tendo revelado nomes de célebres artistas reconhecidos mundialmente até os dias de hoje. Considera-se que o período – que, contradizendo seu nome, abarca mais de um século – abrange tanto o Renascimento como o Barroco, iniciando no fim do século XV e terminando também no fim do século XVII, sendo comumente delimitado por dois importantes acontecimentos na história espanhola que servem como marcos simbólicos: a publicação da *Gramática Castellana* de Antonio de Nebrija em 1492 e a morte do dramaturgo Calderón de la Barca em 1681.

Dentro do período Barroco, que é onde acontece o apogeu do Século de Ouro, é ainda possível delimitar quatro gerações literárias: (1) geração de Cervantes (1547-1116) = acontece o desenvolvimento do romance; (2) geração de Gôngora (1561-1627) e Lope de Vega (1562-1635) = desenvolvimento da poesia e do teatro; (3) geração de Quevedo (1580-1645) = desenvolvimento também da poesia e do teatro; e (4) geração de Calderón de la Barca (1600-1681) = consolidação e máximo esplendor de todos os gêneros, isto é, do romance, da poesia e do teatro.

Como já mencionado, Quevedo viveu do final do século XVI até metade do século XVII, de modo que é possível dizer que presenciou e participou do auge do período áureo. Durante sua vida escreveu diversas obras e caminhou por diversos gêneros literários, no

entanto, sua fama se vinculou essencialmente a suas obras satíricas, nas quais denunciava constantemente vícios, comportamentos e atividades características de sua época.

Se as artes, entretanto, chegavam a seu esplendor máximo, durante o reinado de Felipe III o poderio espanhol se situava entre a grandeza e a decadência. Segundo Oliveira (2005, p. 227), durante o período é instaurada uma nova configuração política, a do valimento⁷, onde o rei designa membros da aristocracia que gozavam de seu apreço para realizarem tarefas do governo, transferindo-os fortes poderes de decisão. Aliado a isto, uma série de fatores resultaram em um período de crise, entre eles a expulsão dos mouros da região – a qual havia ocorrido há muitas décadas, mas que ainda era sentida pela população –, surtos de peste bubônica e a má administração das riquezas provenientes das colônias.

Tendo em vista o cenário político decadente em que a Espanha se encontrava, Quevedo foi capaz de enxergar o caminho inevitável que tomava o país e, a seu modo, anunciava à sociedade, através de sátiras, a situação em que se encontravam.

É em meio a esta condição que Quevedo escreve os *Sueños y discursos* – um de seus escritos mais importantes –, obra satírico-moral dividida em cinco partes, nas quais, segundo Cesco (2007, p. 25), “o escritor faz referências concretas ao histórico e ao político, demonstrando todo o seu pessimismo ante o desmoronamento da grandeza espanhola”. Ter conhecimento desta e das demais obras mencionadas a seguir torna-se importante para conhecer a trajetória quevediana com o texto satírico.

Cabe aqui, entretanto, destacar uma importante diferenciação entre os conceitos dos termos utilizado neste trabalho, referentes à literatura (ou poesia, texto, escrito, etc.) “burlesca” e “satírica”. Conforme explica Arellano (2001, p. 39), os preceptistas dos séculos XVI e XVII consideram como característica concludente da *sátira* “la intención de corregir a los vicios mediante una censura moral que utiliza el medio instrumental (a menudo convertido en desviación perniciosa y exclusiva) de la *graciosidad o lo burlesco*”. Frye (apud ARELLANO, 2001, p. 39), por exemplo, vê como traço definitivo da sátira a agressão contra um objeto fundado em determinado critério moral, expressado com inteligência ou humor, baseado na fantasia ou em elementos do grotesco e do absurdo. Sendo assim, pode-se dizer que caberia à sátira o papel de denunciar condutas que fogem à moral da época, valendo-se de palavras e expressões jocosas com o intuito de chegar ao riso. Desta forma, a denúncia, com o pretexto do entretenimento, não se mostrava de forma tão explícita.

⁷ O termo *valido* refere-se a alguém que se coloca sob a proteção de alguém mais poderoso que ele, como, neste caso, o rei.

Já o *burlesco*, em sentido amplo e sem maiores pretensões críticas, pode ser assimilado ao “riso”; “serían burlescos aquellos elementos que hacen reír, bien para facilitar la penetración de la sátira (lo burlesco a servicio de lo satírico), o por su valor lúdico y estético en sí” (ARELLANO, 2001, p. 40); em outras palavras, se refere aos escritos que tratam das coisas de maneira jocosa e divertida.

Considerando tais definições, pode-se pensar que um estilo complementa o outro. Apesar de o burlesco ser um gênero que não necessariamente se sustenta na sátira, o contrário parece ser verdadeiro. A sátira tem a burla como um de seus elementos primordiais, da onde encontra suporte para ser o que é. Ambas são noções, entretanto, que coexistem, e, de certa maneira, muitas vezes se associam. Como expressa muito bem Arellano (2001, p. 40), “más que de poemas satíricos opuestos a poemas burlescos habría que hablar de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco.”

Muitos dos personagens de Quevedo são *figuras*, isto é, personagens estereotipados e padronizados, e se repetem em várias de suas obras, como a mulher *pidona* e enganadora presente no “Entremés de La destreza”. O autor não diverge muito em seus pilares. De uma forma ou de outra, seus textos satíricos estão interligados pela má visão que transmitem do mundo e das pessoas que vivem nele.

As partes que compõem os *Sueños*, que tinham por objetivo expor as práticas da corte e gerar desconforto a quem lesse e se identificasse, são: “Sueño del Juicio Final” (1605), “El alguacil endemoniado” (1608), “Sueño del Infierno” (1608), “El mundo por de dentro” (1612) e “Sueño de la muerte” (1621). Fica clara a maneira com que Quevedo constrói seus textos intencionando unicamente a explanação do que considera o pior lado do ser humano. Mulheres, ladrões, corruptos, pecadores em geral, entre outros, todos são seres que possuem características negativamente peculiares e estão sujeitos aos seus ataques burlescos.

Alguns anos depois dos *Sueños*, mais precisamente em 1626, Quevedo publica o romance picaresco *La vida del Buscón*. Segundo Fernández (2009, p. 610), a história é um relato satírico que representa com fidelidade as camadas sociais mais baixas da sociedade, tais como mendigos, deserdados e delinquentes, através de cenários urbanos bem conhecidos por Quevedo, como Segóvia, Alcalá, Madri e Sevilha. Quevedo denuncia nesta obra satírica os clichês e o entorpecimento do gênero teatral, referenciando também a falta de senso moral e a libertinagem comumente atribuídas aos atores do Barroco espanhol. Para Álvarez (2013, p. 46), “el Buscón parece haber sido escrito por Quevedo con una mirada puesta en la literatura y otra en el mundo de la Corte, parte pequeña, pero significativa, de la vida española del siglo XVII”.

Sendo assim, por mais que os personagens sejam descritos através de uma ótica deformante, deve-se levar em consideração que, de certa forma, aludem a referentes reais.

Cronologicamente falando, a próxima obra satírica de Quevedo, publicada em 1628, é *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, caracterizada como uma fantasia moral. A obra, como sugere o título, trata basicamente de diabos, inferno e condenados. Tal como afirma Blanco (1998, p. 160), a história descreve o percurso que o Diabo – dono e chefe do lugar – realiza no Inferno, visitando cada espaço, na intenção de “emendá-lo”, isto é, reformá-lo. Para realizar a tarefa, o Diabo conta com a presença de três “embustes”, um *soplón*, uma *dueña* e um *entremetido*, que o incitam a reparar no inferno a bagunça causada por eles mesmos, os condenados. Ao percorrerem os caminhos do reino de fogo, encontram figuras como políticos, reis, velhas, maridos traídos, além de diversas personificações de vícios e pecados presentes na sociedade dos tempos áureos. Como explica Álvarez (2013, p. 28), Quevedo expressa na obra um pensamento de “que los hombres no se arrepienten de verdad pues, si volvieran a nacer, cometerían los mismos pecados”, evidenciando a sua visão de uma natureza pecadora intrínseca ao ser humano.

A última das obras satíricas que menciono aqui, outra caracterizada como uma fantasia moral, é *La hora de todos y la Fortuna con seso*, publicada em 1636. Separada em 40 episódios, a obra tem como cenário principal o Olimpo, lar de todos os deuses – os quais são construídos através de visões negativas. Na história, Júpiter os convoca para uma reunião devido a notícia de que os humanos reclamam de seu governo por causa da inconstância de suas fortunas. Então, a deusa Fortuna – sempre acompanhada da Ocasão – é intimada a dar explicações do porquê da desordem. Para Schwartz (1982, p. 953), o discurso satírico caracteriza-se muitas vezes por refletir fatos e indivíduos do mundo real. Assim, segundo a autora, pelo menos 17 dos 40 capítulos apresentam situações ficcionais que se referem a acontecimentos históricos do século XVII, referenciando problemas políticos espanhóis e internacionais vivenciados por Quevedo; desse modo, a *Hora* reporta os receios do autor em relação à política. No entanto, os 23 capítulos restantes possuem um caráter ficcional sem referentes reais específicos, e retratam temas e figuras satíricas como velhas que mentem a idade, prostitutas, poetas, mentirosos e trapaceiros, sempre com uma linguagem baseada em metáforas e na agudeza verbal.

Como mencionado anteriormente, além de obras burlescas em prosa, Quevedo também caminhou por outros gêneros literários com diversificadas temáticas. No entanto, são produções que não serão abordadas aqui, pois não estão diretamente relacionadas ao texto cuja realização da tradução me proponho e para o desenvolvimento do trabalho em geral.

Fazem parte dos escritos de dom Francisco críticas literárias, tratados filosóficos, obras ascéticas, políticas e inúmeras poesias. Acerca das poesias, Quintanar (2013, p. 335) afirma que a maior parte delas foi publicada postumamente em dois livros, *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), por José Antonio González de Salas e o sobrinho do autor, Pedro Aldrete, respectivamente. Nestes volumes, os poemas estão divididos por temas, sendo eles heroicos, morais, fúnebres, amorosos, burlescos, entre outros.

Além disso, outra esfera textual em que Quevedo se destacou de maneira ampla foi no teatro menor, gênero que é desenvolvido detalhadamente no próximo capítulo.

3 O TEATRO: HISTÓRIA, SÉCULO DE OURO E QUEVEDO

Neste capítulo me dedico a investigar brevemente a história da dramaturgia, iniciando com as formas aristotélicas de representação, passando por renomados dramaturgos do período áureo, com a transformação no teatro promovida por Lope de Vega, até chegar ao gênero menor do teatro, em particular o entremez – objeto de estudo deste trabalho. Comenta-se também de que maneira se configuravam os corrais de comédia e as representações neles realizadas. Além disso, é abordado inteiramente o gênero teatral entremez, tanto suas questões históricas quanto temáticas e estruturais. Além de Quevedo, diversos outros escritores do Século de Ouro dedicaram uma parte de seu tempo para escrever comédias breves, culminando no sucesso do gênero, amplamente difundido no período em questão. É então necessário saber como surgiu o entremez, para a partir disto compreender suas características estilísticas e estruturais. É apresentada também uma visão geral dos entremezes escritos por Quevedo e comentários acerca do entremez *La destreza*, peça traduzida neste trabalho. Por fim, é abordada a maneira com que o entremez se difundiu em Portugal, chegou ao Brasil e se estabeleceu em território nacional.

3.1 O TEATRO NA ANTIGUIDADE E NO SÉCULO DE OURO

“La esencia del teatro no es otra que la de hacer que el espectador afronte los conflictos que, en tanto ser humano, son susceptibles de afectar su existencia.” Esta frase de Raposo (2011, p. 29) resume de maneira eficiente a sensação transmitida pelo teatro – ou pela “representação” –, conceito tão discutido pelos filósofos da Grécia Antiga. Quando falamos em “afetar a existência” de alguém, falamos de algo que tem o poder de promover em nós uma reflexão tão profunda a ponto de conhecermos e exteriorizarmos “nossas verdades mais íntimas”, como diz o autor, e assim promover o autoconhecimento. Esta consciência de nossa própria natureza ocorre através da identificação com o que está sendo visto.

Na Grécia Antiga, Platão e Aristóteles foram filósofos que desenvolveram ideias que os mantêm como marco referencial até os dias de hoje em diversas áreas do conhecimento, seja nas matemáticas ou nas humanidades. Para Platão (428 a.C. - 347 a.C.), segundo Wanner (2010, p. 57), a imitação é uma produção de imagens e o resultado da inspiração e do entusiasmo do artista diante da natureza das coisas supostamente reais. Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), por sua vez, discípulo de Platão, se refere à imitação como forma de conhecimento, pois o homem apenas conhece o mundo através da percepção e da representação das coisas, sendo a imitação algo natural a ele. No entanto, ao contrário da história – que conta os fatos tal como aconteceram

–, a representação se baseia no que *poderia* ter acontecido, e por isso a verossimilhança ocupa um papel importante, não cedendo lugar a elementos fantásticos ou irracionais. O verossímil, segundo Roubine,

procede da experiência comum (...) e portanto o que corresponde ao horizonte de expectativa do espectador. Há, no *verossímil*, um componente psicológico que define um espaço não tanto do *possível*, mas do *plausível*, isto é, em suma, daquilo que um grupo social, em uma época dada, acredita possível. (...) A dimensão psicológica do *verossímil* introduz um outro parâmetro: o da *persuasão*. O *possível*, diz Aristóteles, é “persuasivo”, uma vez que repousa em um determinado sistema de crenças. (ROUBINE, 2003, p. 15)

Considerando então as ideias apresentadas por Aristóteles, onde *imitação* = *conhecimento*, retornamos à ideia de que a representação, com seus elementos verossímeis e sua persuasão, é capaz de despertar em nós a reflexão acerca de nossas próprias vivências, ocasionando uma interferência em nossa existência. Ligado diretamente a isso está a emoção, isto é, os sentimentos despertados em nós diante dessa identificação, sejam eles bons ou ruins. Através desses sentimentos é que ocorre o que o filósofo chama de *catarse*, ou seja, a purificação da alma resultante das emoções obtidas na identificação com as encenações.

Ainda para este filósofo, no que se refere à imitação no teatro, esta deve aludir a fatos – ou melhor, pessoas – diferentes de acordo com o gênero teatral representado. A tragédia imita homens melhores, ao passo que a comédia imita homens piores. Em outras palavras, a tragédia, sempre com suas histórias dramáticas e linguagem apurada, retrata personagens importantes como reis, heróis e deuses em ações elevadas, mas que tem como sina sofrer, fato que desperta no público a piedade; era considerado o mais nobre dos gêneros literários. A comédia, por outro lado, com sua linguagem popular, representa fatos cotidianos da vida de homens comuns, sempre com um tom cômico e, por vezes, satírico; era considerada um gênero menor, e a única reação que despertava no público era o riso. Acerca do que Aristóteles afirma sobre este gênero, entretanto, não se sabe mais; as teorias envolvendo a comédia chegaram às gerações posteriores de forma incompleta, visto que o segundo livro da *Poética* se perdeu, segundo Pierre Destrée, em algum momento da Antiguidade ou no começo da Idade Média. Conforme afirma o autor, “não possuímos nenhuma pista que nos permita restringir esse período de tempo. A única coisa que sabemos com certeza é que uma tradução siríaca apenas do primeiro livro foi feita no final do século 9º, que indica quase certamente que a perda ocorreu antes.” (DESTRÉE, 2010, p. 69)

Vários séculos depois da escrita da *Poética*, o Século de Ouro consagrou-se como um período extremamente fértil na produção de peças teatrais. Assim afirmam Guinsburg e Cunha em seu livro *Teatro espanhol do Século de Ouro*:

Tido, incontestavelmente, como o mais rico e florescente período político e cultural da Espanha, após a Reconquista e o apogeu o Império, foi no Século

de Ouro que também se viu desenvolver e se consolidar uma das melhores dramaturgias da história mundial, com base, inclusive, em um processo de popularização, que encontrou nos *corrales* seu lugar cênico natural e preferido. (...) Do ponto de vista da dramaturgia, só lhe fazia concorrência, em qualidade e popularidade, o esplendor do teatro isabelino. (GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 9)

Com isso, tem-se uma época que se destacou não apenas pelo conteúdo, mas também pelo volume de obras produzidas, promovendo para a história nomes de grandes autores. Dentre tantos, seis dos mais relevantes dramaturgos do período foram escolhidos por Guinsburg e Cunha para compor os estudos feitos em seu referido livro, onde apresentam uma breve introdução a cada um deles juntamente com a tradução ao português de algumas de suas obras mais notórias.

O primeiro representante da dramaturgia espanhola da Renascença, segundo os autores, foi Juan del Encina (1460-1529), tido como “cavaleiro do teatro medieval e do século de ouro”. Desenvolveu também as funções de poeta e músico. A maior parte de suas obras teatrais é composta por églogas (que totalizam quinze), isto é, textos poéticos que retratam personagens e situações campestres, evidenciando as influências medievais do escritor, além do apreço pelos valores da vida agreste. Sua peça mais conhecida é a comédia *Aucto del repelón* (O Auto do Repelão), onde descreve disputas entre aldeões locais e estudantes universitários.

Lope de Rueda (1510-1565), segundo Arellano (1991, p. 57), foi um homem relacionado integralmente ao teatro, sendo autor, ator, teórico e diretor de companhia. Por causa disso passou sua vida viajando por importantes cidades espanholas como Sevilha, Valladolid, Segóvia, Toledo e Madri, com o intuito de encenar suas peças, fosse em festas nobiliárquicas, igrejas, praças ou teatros públicos – os chamados *corrales* (que daqui pra frente serão chamados de “corrais”). Em 1552, ainda segundo o autor (1991, p. 57), autoridades locais de Valladolid lhe ofereceram um salário anual para que o escritor se estabelecesse na cidade, garantindo assim que estivesse presente nas festas de Corpus Christi; este fato evidencia o prestígio que Lope de Rueda adquirira na época. Uma de suas inspirações para a elaboração de peças teatrais foi a vida cotidiana das camadas populares, evidenciando na encenação os costumes e até a linguagem das mesmas. É também o criador de pequenas representações cômicas que chamou de *pasos* (que viriam a se tornar os entremezes ao adquirirem autonomia em relação à história da peça central), desenvolvidas para serem encenadas entre os atos das peças maiores. Entre suas obras, destaca-se *Comédia Armelina*, que conta a história de um jovem e uma moça que vivem um na família do outro, sem desconfiar que foram vítimas de raptos, desconhecendo suas verdadeiras origens.

Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616) é, indubitavelmente, o nome mais conhecido desta lista, sendo o maior representante do Século de Ouro espanhol. Autor de *Don Quijote*, teve sucesso imediato ao publicar a primeira parte desta grande obra em 1605, tanto pela boa recepção do público quanto pela inovação e consagração do gênero romance. Além desta produção, Cervantes aventurou-se também pelo universo teatral. Ainda que não tenha alcançado tanta notoriedade com peças longas, obteve grande êxito com seus entremeses, publicados todos em 1615 na obra *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.

Lope de Vega y Carpio (1562-1635) foi o nome responsável por mudar a forma com que as comédias eram encenadas. Segundo Guinsburg e Cunha (2012, p. 244), o autor escrevia com tanta facilidade que abarcou todos os gêneros literários durante sua vida, como poesia narrativa e histórica, poesia lírica, romance em prosa e, especialmente, teatro, onde misturou elementos trágicos e cômicos. Seu acervo teatral reúne peças em autos, comédias de santos, mitológicas, históricas estrangeiras e espanholas, dramáticas e amorosas. No entanto, segundo Arellano (1991, p. 109), seu nome está ligado primordialmente à criação do teatro nacional, tomando como base para isto o teatro de Lope de Rueda. Apelidado de “el Fénix de los Ingenios” por causa de seu extenso acervo de comédias produzidas, uma de suas peças teatrais mais renomadas é *La dama boba*, obra em que aborda de maneira graciosa a filosofia amorosa e neoplatônica; no entanto, seu drama mais conhecido é *Fuente Ovejuna*, peça de caráter político onde aborda a relação hierárquica de poderes, expondo lutas civis que protestam contra o domínio dos nobres, mas que ainda assim mostra a justiça dos Reis Católicos, bem como sua ligação com o povo.

Como mencionado, Lope teve uma participação fundamental na evolução do teatro espanhol, mudança que se consolidou ainda mais com a publicação de seu livro *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* em 1609. O autor adotou a estrutura trinitária em suas obras teatrais, isto é, a peça em três atos, passou a utilizar métricas variadas para determinados personagens ou situações, e frequentemente incluía nas obras um “gracioso”, que nada mais era do que um personagem, geralmente secundário, “incumbido das burlas perspicazes ou das expressões ingênuas e tolas, independentemente da característica da peça ou da gravidade do assunto” (GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 33). Este personagem, conforme Arjona (1939, p. 1), é um dos mais importantes da produção dramática de Lope de Vega, tendo o autor trabalhado nele mais do que em qualquer outro. Além disso, seria o *gracioso* o personagem mais sincero e mais humano de toda a obra do autor.

Tirso de Molina (1584-1648), pseudônimo de Fray Gabriel Téllez, foi provavelmente, de acordo com Guinsburg e Cunha (2012, p. 459), filho ilegítimo do duque de Osuna. Descobriu cedo sua vocação religiosa, mas isso não o impediu de desempenhar atividades literárias ao longo da vida; e se dedicou tanto que escreveu mais de trezentas comédias, impressas em cinco partes, de 1627 até 1636. Como homem religioso, em seus escritos são incluídos autos sacramentais, comédias bíblicas e peças hagiográficas. Ainda que sua autoria seja questionada até hoje, a peça *El burlador de Sevilla* é atribuída ao escritor e inicia a célebre história de Dom Juan. Com a obra marcando a primeira aparição do personagem galanteador na literatura, logo viria a se iniciar um legado que geraria uma ampla repercussão através dos séculos. Assim como afirmam Guinsburg e Cunha,

poucos personagens do teatro universal conseguiram a popularização de dom Juan, convertido em mito lendário de dilatada descendência. Sobre esse mito, cujo primeiro exemplo é o burlador de Tirso, muito se escreveu e de muitos modos foi interpretado (...). Para muitos estudiosos do mito, esta capacidade de projetar em suas aventuras desejos secretos, impulsos de dominação e apetites sexuais (...) explicam boa parte da fascinação que produz. (2012, p. 463-464)

Desde que foi criado o mito, a quantidade de exegeses que falam sobre dom Juan não é pouca. Como afirma Ramos (2007, p. 364), pode-se dizer que não houve autor nos trinta primeiros anos do século XX que não tenha escrito algo sobre o conquistador espanhol, seja de caráter fictício ou crítico, e é certo que autores nos dias atuais ainda escrevem e continuarão a escrever por muito tempo. Ainda segundo a autora, o fato de esta figura ter sido criada por Tirso no período barroco não foi por acaso; a literatura e seus personagens são produtos de uma necessidade estética, um gosto social e um reflexo da sociedade do momento, e na Espanha do período barroco coincidiam valores como amor, morte e religião, temas centrais da história do famoso conquistador. Sendo assim, não pôde Dom Juan encontrar melhor solo do que o espanhol para cultivar e desenvolver sua base e se tornar um mito universal.

O último dramaturgo citado, porém não menos importante, é Calderón de la Barca (1600-1681). Sua primeira comédia, *Amor, honor y poder*, estreou no ano de 1623. Suas peças posteriores – *El príncipe constante* e *La dama duende* – conquistaram a admiração do rei Felipe IV e lhe garantiram encomendas de novas peças teatrais, conferindo também ao escritor certa popularidade. No entanto, sua peça mais conhecida inquestionavelmente é *La vida es sueño*, obra que pode ter sido influenciada por sua má relação com seu pai. Nela, o príncipe Segismundo vive encarcerado sem saber quem é e o porquê de seu clausuro. Em dado momento da história, seu pai, o rei Basílio, também astrólogo, revela à corte que tomou tal decisão após o horóscopo revelar-lhe que seu filho estava destinado a ser um rei tirano que destruiria seu

povo. Ao final, Segismundo é libertado em decorrência da rebelião de seus súditos, e se dispõe a ser um bom rei. Conforme explicam Guinsburg e Cunha (2012, p. 698), o calderonista Francisco Ruiz Ramón sinaliza três grandes temas em torno a esta obra: destino-liberdade, a vida como sonho, e autodomínio, temas que subordinam outros como o modelo de governante, poder e justiça. Para Thir (2002, p. 1732), a ideia central da obra é o desengano, caracterizado pela dialética entre o livre arbítrio e a força do destino, pelo ceticismo diante da realidade perceptível, e pela desvalorização da existência humana neste mundo, comparada a um simples sonho.

Lamentavelmente, Guinsburg e Cunha não incluem em seu livro Francisco de Quevedo; decisão compreensível, considerando que o autor não se destacou de maneira significativa como escritor de comédias extensas como os citados anteriormente. Segundo Fernández (2006, p. 339), a única comédia de Quevedo que se conserva integralmente é *Cómo ha de ser el privado*, peça em que imprime sua ideologia política ao apresentar uma forma de governar moral e eficiente. Dividida em três atos, é de pouco interesse por parte da crítica. Se por um lado Quevedo teve apenas uma tentativa frustrada de comédia extensa – que se conserve até os dias atuais, pelo menos –, por outro seus diversos entremeses destacam seu esplendor como escritor satírico. Este tema, porém, é abordado a seguir, no capítulo três.

Além de entremeses, Quevedo escreveu também outros gêneros menores de seu tempo, como loas, bailes e xácaras. As loas se caracterizam como composições curtas recitadas no espetáculo antes da comédia, e que terminavam chamando a atenção do público para a peça que estava por vir. Os bailes, por sua vez, juntavam poesia, música e coreografia; podiam ser cantados ou falados – e recebiam o nome de “baile entremesado”, neste último caso. Já as xácaras eram composições em versos que tratavam das más ações de pessoas – geralmente rufiões –, como crimes, roubos e brigas.

Com tantos gêneros teatrais disponíveis durante o período áureo, é certo afirmar que este era o passatempo preferido da sociedade. Com ele, isto é, o teatro, era dada ao público a possibilidade de se abster de sua própria vida, ainda que encontrassem nas representações elementos com que se identificassem. Afinal, como afirma Raposo (2011, p. 31), “no existe nada más cautivador para el hombre del Barroco (para el de cualquier época, en realidad) que presenciar en clave de ficción la realidad presente en la que está inmerso su día a día”.

3.2 OS CORRALES DE COMEDIAS

Por ser o teatro o meio de comunicação mais acessível à população – tanto por sua linguagem quanto por motivos econômicos –, ele se tornou a grande diversão da época. Não eram poucas as pessoas que dedicavam uma parte de seu tempo para prestigiar as peças encenadas, que se popularizavam rapidamente. Devido à essa importância, é válido entender de que maneira estas peças eram apresentadas e como aconteciam os espetáculos.

Antes de tudo, retomemos o teatro espanhol de maneira geral. O estudo de Navas Ruiz (1991) sobre o assunto é de extrema relevância e clareza, trazendo informações sobre a maneira como se estruturava o sistema teatral na época, com aporte teórico de importantes estudiosos. De acordo com o autor (1991, p. 45), o teatro na Espanha teve duas etapas bem definidas desde o ponto de vista do desenvolvimento material. A primeira destas etapas abarca o século XVI até a década de 1560. Neste período não há companhias de teatro nem locais fixos para a representação; o espetáculo, improvisado, é rudimentar e pobre. A exceção acontece no palácio, que traz companhias italianas e ensaios universitários. Já a segunda etapa vai de meados de 1560 até 1620, cujos anos coincidem com o esplendor do teatro espanhol. A chegada de companhias italianas para atuar nas ruas e não no palácio ocasiona a profissionalização do espetáculo, e é justamente nesta época que as companhias fixas são formadas; a técnica fica cada vez mais apurada e começam a ser construídos os corrais. Apenas a partir de 1620 os corrais ganhariam seu competidor direto, o teatro fechado, mas tal questão não será abordada. Referente a companhias teatrais – que eram compostas por aproximadamente quinze atores –, segundo Navas Ruiz (1991, p. 51), existiram dois tipos: as *reales*, autorizadas pelo rei, que monopolizavam grande parte dos corrais, e as de *la legua*, que não eram autorizadas, mas se multiplicaram e percorriam toda a península.

Os primeiros corrais foram construídos com fins beneficentes, sendo alugados pelas companhias teatrais com o intuito de se obter fundos para sustentar os hospitais da região. Inicialmente se constituíam por simples pátios, ao ar livre, localizados no meio de algumas casas. Aos poucos os locais foram tomando forma. As janelas das casas que fechavam o corral serviam de aposentos para as pessoas das classes mais altas. No centro do pátio, em frente ao palco, ficava a plateia, com alguns bancos. Na parte mais distante do cenário, localizado no segundo piso, se encontrava a *cazuela*, um local separado destinado às mulheres – homens e mulheres não podiam manter contato, mas tal regra não era sempre seguida à risca. Existia, ainda, uma parte nos fundos onde estavam localizados os espectadores homens mais ruidosos e temidos – os chamados *mosqueteros* –, que não hesitavam em jogar frutas e outros alimentos

nos atores caso não achessem o espetáculo digno de aplausos. Também havia os vestiários, localizados na parte de trás do cenário. Os músicos ficavam ao lado do palco [figura 4]. Cabe ressaltar que esta estrutura era genérica, o que não impedia, entretanto, que cada corral tivesse sua própria organização.

Figura 4 – Ilustração de um *corral de comedias*



Fonte: Blog Cádiz 3000, 2016

Segundo Arellano (2012, p. 66), a primeira notícia de um teatro permanente data de 1568, inaugurado pela *Cofradia de la Pasión*, com representações no pátio do próprio *Hospital de la Pasión* e em outros pátios alugados. Com o passar do tempo a prática se popularizou e diversas províncias se renderam aos espetáculos; qualquer cidade com um hospital e meios econômicos deveria ter seu próprio corral. No ano de 1638, no entanto, as autoridades locais passaram a ter o controle sobre os corrais e suas rendas, e não mais as confrarias. Para que uma apresentação fosse realizada era necessário que um empresário alugasse o corral, assinasse um contrato com a companhia de teatro, pagasse os direitos ao autor da peça e contratasse serviços adicionais como porteiro e guarda, exigindo um certo processo burocrático.

Considerando que os espetáculos eram a grande diversão da época, é de se imaginar que eram frequentados por todo tipo de pessoas. Certamente a realeza não estava presente, pois, como dito anteriormente, os palácios recebiam suas próprias companhias para as representações. No entanto, todas as demais classes compareciam. De acordo com Navas Ruiz (1991, p. 47-48), a nobreza ocupava aposentos discretos, de onde não podiam ser vistos. Mesclado a ela estava a burguesia e a classe média, com seus estudantes, sacerdotes e

comerciantes. Em relação à classe mais baixa, isto é, pobres, trabalhadores e soldados, J. Sánchez Arjona (apud NAVAS RUIZ, 1991, p. 48), afirma que estavam presentes nos dias de festa, e não era incomum que entrassem sem pagar. No início havia espetáculo apenas nas terças e quintas-feiras. Logo passou a ser todos os dias, fechando apenas durante a Quaresma, período de duelos na Corte, época de peste e lutos reais. Começava às 14h no inverno e às 15h no verão, e acabava antes do pôr do sol.

Uma típica apresentação costumava seguir um roteiro pré-determinado, sendo composto por (1) música, (2) loa, (3) primeiro ato da peça principal, (4) entremez, (5) segundo ato da peça, (6) baile, (7) terceiro ato da peça e (8) xácara. A música inicial tinha como função solicitar o silêncio da plateia, sinalizando que o espetáculo começaria. A loa, um breve poema, parece ter tido como propósitos agradecer a presença da plateia, apresentar a companhia, elogiar a comédia que se seguiria e expor brevemente o assunto desta. Após o primeiro ato da comédia, o entremez era, para alguns, a parte mais esperada do espetáculo, podendo inclusive “un buen entremés (...) salvar una mala comedia.” (NAVAS RUIZ, 1991, p. 49) Os bailes eram danças com o objetivo de divertir o público. E a xácara, por sua vez, consistia em um *romance de germanía* cantado que tratava das más ações das pessoas e seus crimes, roubos e brigas, isto é, dos marginais sociais.

De fato, uma apresentação teatral era composta por muito mais do que apenas a peça principal; todas as apresentações tinham sua relevância e eram igualmente importantes para tornar o espetáculo o grande sucesso que era. Ainda que a estima social dos atores e atrizes fosse extremamente baixa – sendo comumente associados à promiscuidade e desordem –, eram eles que levavam à população o entretenimento tão estimado por todos.

3.3 O ENTREMEZ

Antes de tudo, é imprescindível entender com precisão no que consiste um entremez. Conforme dito na introdução deste trabalho, o dicionário *Academia autoridades* de 1732⁸ o define como uma “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio. Viene del Latino *Intermedium*, y por eso algunos ya le llaman Intermedio.” Segundo Haverbeck (1985, p. 53), o entremez deve seu nome ao escritor Juan de Timoneda, que emprega

⁸ Dicionário *Academia autoridades* (1732) disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>, acesso em 27 jun. 2019.

o termo em sua obra *Turiana*, uma coleção de peças teatrais publicada no ano de 1565, contendo entremeses, *pasos*, comédias e farsas.

Como já mencionado no capítulo anterior, uma típica apresentação teatral era composta por uma determinada ordem de apresentações a ser seguida. Entre o primeiro e o segundo ato da comédia – enquanto os atores trocavam seus figurinos, o que também acontecia nos demais intervalos –, apresentava-se o entremez, representação com duração de 20 minutos em tom burlesco, objetivando exclusivamente provocar o riso e a descontração nos espectadores. Conforme explica Haverbeck (1985, p. 53), as apresentações ocorridas entre os atos da peça maior aconteciam com o intuito de manter a atenção do público fixa no espetáculo, evitando que ficassem entediados ou saíssem do local.

Em relação às origens do entremez, o mesmo autor (1985, p. 54) aponta que este gênero tem suas raízes nas formas dramáticas medievais, mas relaciona-se de forma mais ampla com os *pasos* renascentistas – criados por Lope de Rueda –, que se transformaram no entremez ao se desgarrarem da ação central e se tornarem peças autônomas. Os *pasos* se caracterizam como uma representação breve contendo diálogos entre um número mínimo de personagens, representando pessoas das classes mais baixas: vilões, ladrões, alcoviteiras, entre outros. Ainda, há a presença do *bobo*, um empregado rústico a quem seriam destinadas as cenas cômicas, estando a peça reduzida às brincadeiras e piadas dirigidas a este ou qualquer outro criado. Este personagem viria a dar espaço à figura do *gracioso*, popularizada por Lope de Vega. No entremez muitas destas características se repetem, especialmente as burlas em relação aos personagens tidos como inferiores. No entanto, ao entremez são acrescentados bailes e elementos musicais, conferindo um refinamento estilístico, aspecto acentuado também pelo uso gradativo do verso no lugar da prosa. O *bobo* desaparece e o número de personagens aumenta; tem-se um enredo mais elaborado.

O entremez, com seu tom burlesco, está relacionado diretamente à sátira, pois a noção do ridículo – elemento que provoca o riso – é sua principal característica. Ligado a isto está a crítica social existente por trás dos personagens, que denunciam os vícios e comportamentos delitivos presentes na sociedade da época, tanto dos homens quanto das instituições, sendo estes torpes e pecadores. Apesar do tom de divertimento, a finalidade é moralizadora.

É comum que os estudos acerca dos entremezes os qualifiquem – assim como as demais artes – como *costumbristas* ou *realistas*. O “quadro de costumes”, subgênero do costumbrismo, expõe comportamentos, valores, hábitos, tradições e até festas comuns a uma determinada sociedade, região ou classe social, frequentemente através da descrição satírica ou nostálgica. O realismo, por sua vez, pretende retratar uma sociedade através da descrição de fatos como

tensões políticas, problemas sociais e conflitos da época; ao contrário do costumbrismo, o realismo oferece uma análise do que retrata, geralmente com uma intenção moral. No entanto, como afirma Asensio (1971), deve-se ter extrema cautela ao afirmar que o entremez é um tipo de teatro realista que serviria como um arquivo fiel da vida na época, pois “a pesar de su mayor adherencia al lenguaje cotidiano, de sus personajes vulgares, goza desde su nacimiento de una amplia libertad imaginativa que en los días de Felipe III y IV crece hasta acoger las más desafortadas fantasías” (ASENSIO, 1971, p. 33).

Conforme expõe Haverbeck (1985, p. 58), a sociedade espanhola do período áureo prezava por uma série de valores considerados dominantes, pois eram práticas habituais às pessoas em geral – ou deveriam ser. Consistia no apreço por elementos como o espiritual, a austeridade e a penitência, e o desprezo pelos prazeres da vida. A literatura burlesca e satírica, então, é construída a partir de um conjunto de valores opostos aos dominantes, chamados de anti-valores. Eram exaltados, por exemplo, a comida, o vinho e o amor carnal. Este fato também é confirmado por Asensio quando diz que

en la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber (...), la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada. (1971, p. 20)

Considerando tais fatos, para Haverbeck (1985, p. 58) a burla se caracteriza então como uma “rebelião” contra a ordem estabelecida, conferindo ao entremez um papel de refúgio ao tratar de temas que não poderiam ser tratados em uma obra séria.

Haverbeck expõe ainda os possíveis desfechos em uma comédia longa e uma comédia curta considerando a temática da honra conjugal, onde a mulher deveria ser vigiada severamente e nenhum deslize seria aceito. Considerando uma mulher que trai o marido, a comédia longa culminaria em um duro castigo destinado à adúltera, enquanto a comédia curta poderia apresentar um marido que evita se vingar para não ter que encarar a realidade de sua desonra, por exemplo. A sátira trata, então, de ridicularizar valores tidos como invioláveis para a sociedade, protestando contra o convencionalismo de maneira incisiva. Deste modo, em uma apresentação teatral, enquanto a comédia principal (longa) trazia ao público uma história que poderia conter elementos trágicos e cômicos, o entremez (comédia curta) continha apenas elementos cômicos, garantindo um contraste cênico.

Em relação à ambientação em que as histórias dos entremezes se desenvolvem, Martínez López (1997, p. 13) afirma que, embora existam entremezes sem a descrição de uma localização precisa, a maioria possui referenciais topográficos e geográficos definidos. A autora os divide em três grupos: o campo, a corte – sendo estes os ambientes prevaletentes – e as vendas,

geralmente situadas nas cidades de Salamanca ou Sevilha. Para a autora (1997, p. 13), a evocação do campo pode tanto representar referências geográficas reais quanto fictícias. Já a corte de Madri constitui-se como a ambientação preferida de muitas das histórias do teatro breve por reunir diversos seres caricatos passíveis às burlas do gênero satírico, tais como aproveitadores, meretrizes, estrangeiros, ladrões e cortesãos. Martínez López nos lembra de que ao menos 40 peças do escritor Quiñones de Benavente estão ambientadas na corte madrilenha. As vendas, por sua vez, eram lugares reais que acomodavam viajantes com baixas condições financeiras – e de certa forma morais –, servindo facilmente como palco para o desfile de pessoas extravagantes. Assim, as vendas ostentavam alguns dos temas preferidos para o texto satírico, como personagens caricatos acompanhados da possibilidade de zombaria.

Para Asensio (1971, p. 25), a história do entremez, considerado um gênero secundário, exigia constantes visitas a outras zonas literárias, de onde recebia alimento e renovação. Da comédia, por exemplo, apropriava-se de assuntos e modelos de forma e escrita. Entretanto, em relação a este mesmo gênero literário, houve uma necessidade de diferenciar-se em certos aspectos como tonalidade e fórmulas, a fim de preservar sua maior característica – a jocosidade. Apesar dessa independência adquirida, o gênero menor nunca foi representado aparte do maior.

Arellano (2012, p. 660) nos lembra que no início os entremezes eram escritos em prosa e se limitavam a uma caracterização caricata de alguns personagens cômicos, principalmente o do *bobo*. Após um processo gradativo, foi a partir do século XVII que se deu o passo definitivo na substituição da prosa pelo verso, em paralelo com a versificação polimétrica da peça; entre 1600 e 1620 a utilização do verso se afirma, e com ele o retrato caricaturesco destinado também às figuras em geral.

3.4 O ENTREMEZ NAS MÃOS DE OUTROS ESCRITORES ÁUREOS

No Século de Ouro espanhol não foram poucos os dramaturgos que escreveram entremezes. Além de Francisco de Quevedo, muitos outros se destacaram na época por suas engenhosas produções e continuam sendo estudados até os dias atuais. Justamente por isso Arellano (2012, p. 661) afirma que o *corpus* dos entremezes áureos é amplo e de difícil classificação. A seguir são destacados alguns desses nomes de que se tem registro, apresentando-os a partir de um critério cronológico. São eles: Lope de Rueda, Miguel de Cervantes, Luis Quiñones de Benavente, Antonio Hurtado de Mendoza, Calderón de la Barca e Agustín Moreto.

Arellano relembra algumas das classificações feitas por estudiosos da área: Bergman (*Ramillete de Entremeses y Bailes*, 1970) estabelece uma distinção entre os entremeses de enredo, de costume e de caráter, de acordo com o destaque para a peripécia, a pintura do ambiente ou o personagem. Já Huerta Calvo (*Historia del teatro en España vol. I*, dirigida por Díez Borque, 1984) estabelece uma tipologia básica, distinguindo-os entre (1) peças em que predomina a ação, geralmente de caráter burlesco e muitas vezes erótico, (2) peças que baseiam seu interesse na apresentação de pequenos quadros da vida cotidiana, (3) peças que fixam seu olhar sobre um ou mais personagens extravagantes (as chamadas figuras), (4) peças em que a experimentação da linguagem é significativa e (5) peças que criam um espetáculo brilhante através de fantasias e decorações.

Eugenio Asensio, em seu clássico *Itinerario del Entremés* (1971, p. 41), descreve o escritor Lope de Rueda (1510-1565) como o criador do gênero, que em seus primórdios era chamado de *pasos*. Para o entremesista, a poética do verso serviria melhor para outros tipos de obra do que para os quadros de costumes, que descreviam comportamentos do cotidiano. Dessa forma, adotou a prosa em suas comédias e seus *pasos*. As peças de Lope de Rueda foram impressas pelo também escritor Juan de Timoneda, sendo graças a esta ação que Rueda “no quedó en fantasma literario, en sombra de sin cuerpo de obra” (ASENSIO, 1971, p. 42). Triunfou muito mais com suas peças cômicas do que com as românticas. No entanto, ainda que o escritor tenha sido aplaudido pelo rei Felipe II, conquistado a estima de pessoas eruditas e levado a camada popular da sociedade a descobrir os encantos do teatro, sua profissão o condenou a uma vida de altos e baixos entre a glória e a pobreza.

Segundo Asensio (1971, p. 43), Timoneda publicou primeiro, no ano de 1567, quatro comédias e dois colóquios de Lope de Rueda, e ao final acrescentou uma “tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colloquios y poner en otras obras”. Posteriormente, no mesmo ano, imprimiu *El deleitoso*, um trabalho “en el qual se contienen muchos passos graciosos del excellent Poeta Lope de Rueda, para poner en principio y entre medios de Colloquios y Comedias”. Três anos mais tarde é a vez da obra *Registro de representantes*, onde são “registrados por Joan Timoneda muchos y graciosos passos de Lope de Rueda y otros diversos autores, assí de lacayos como de simples y otras diversas figuras”⁹. Estas edições, segundo o autor, sugerem uma emancipação progressiva do gênero em relação à comédia, sendo este “divórcio” ratificado quando o *paso* adota o nome de *entremés*, adquirindo características e personagens próprios que não mais necessariamente seguem uma “rotina literária”.

⁹ A grafia do século XVI, época de publicação das obras, foi mantida.

Lope de Rueda deixou uma ampla herança literária aos entremesistas que surgiram depois, englobando elementos como figuras pitorescas, receitas infalíveis para arrancar gargalhadas do público, uso da prosa com tom coloquial e o uso de personagens como o rufião e o bobo, na qualidade de suportes da ação. Além disso, deixou também um modelo de diálogo que “sabe plegarse a las inflexiones de la conversación y explotar, para fines de jovialidad, la variedad de jergas y modos dialectales en una España políticamente unificada y lingüísticamente diversificada” (ASENSIO, 1971, p. 58).

Miguel de Cervantes (1547-1616) não (sobre)vive apenas de Dom Quixote e Sancho Pança; o autor escreveu também diversos entremezes que o conferem uma reputação de genialidade em relação ao gênero. O autor refina literariamente o entremez, equipando-o com novos temas, ideias e técnicas. Segundo Asensio (1971, p. 98), aos 67 anos, em “Adjunta al Parnaso” (1914), Cervantes confessou ter guardado seis comédias e outros seis entremezes. O fato é que, um ano depois, o autor lançou a obra *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, com quatro obras a mais do que havia divulgado. Os entremezes contidos nesta produção são “El juez de los divorcios”, “El retablo de las maravillas”, “El viejo celoso”, “El vizcaíno fingido”, “La cueva de Salamanca”, “La guarda cuidadosa” (estes escritos em prosa), “El rufián viudo” e “La elección de los alcaldes de Daganzo” (escritos em verso).

Para Asensio (1971, p. 101), Cervantes, em seus entremezes, propõe personagens com uma mescla de seriedade e jocosidade, contemplados ora através da caçoada irônica, ora da simpatia benévola. Retrata não apenas figuras, mas personagens com tons de complexidade e alternância de sentimentos. Sendo assim,

muchos cervantistas (...) han ponderado la ‘profundidad psicológica’, la ‘verdad de los caracteres’. No les falta disculpa, pues dentro de la comicidad somera por fuerza de las breves piezas, las suyas insinúan personas más complicadas, presentan gérmenes de caracterización, atisbos humorísticos, matices de carcajada y de sonrisa (ASENSIO, 1971, p. 101-102).

Em relação a Quevedo, Hazas (2008, p. 201) afirma que “la única coincidencia biográfica reseñable es que los dos escritores nacieron en el mismo mes, bien que con 33 años de separación (...) Lo demás, son diferencias”, diferenças estas que atingem o nível de tempo, interesses, personalidade e estética. No entanto, o autor destaca que, apesar de todas as divergências, os dois escritores eram leitores dotados de uma enorme capacidade de leitura e de um sentido crítico aguçado.

Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) foi outro dramaturgo do período áureo que desempenhou a função de entremesista com esplendor. Soube provocar o riso tanto em um cortesão quanto em um aldeão, satisfazendo ao mesmo tempo do mais simples ao mais refinado homem. Além disso, construiu pontes entre os espectadores e os personagens, tornando o

espetáculo algo extremamente prazeroso. Asensio (1971, p. 125) afirma que, em relação à Benavente, tanto a cronologia quanto a quantidade das produções são problemas inquietantes. No entanto, é possível encontrar peças suas dispersas por coleções de autos e entremeses. Assim sendo, o autor lista alguns livros nos quais são impressos entremeses de Benavente, como: *Entremeses nuevos* (Zaragoza, 1640), *Donaires del gusto* (Madri, 1642), *Entremeses nuevos* (Alcalá, 1643), *Ramillite gracioso* (Valencia, 1643), *Fiestas del Santísimo Sacramento* (Zaragoza, 1644) e *Jocoseria... en doze entremeses representados y veinte y cuatro cantados de Luis Quiñones de Benavente*, (Madri, 1645). Além disso, afirma que a edição que apresenta mais textos do autor é *Navidad y Corpus Christi festejados* (Madri, 1664), onde são apresentados 16 entremeses de Benavente, incluindo grandes sucessos como o entremez “Los ladrones, Moro hueco, y la parida”. Benavente escreveu também um entremez intitulado “Los mariones”, com nome e enredo similares ao “El marión” de Quevedo; ambos tratam da questão da inversão sexual e parodiam as comédias de capa e espada.

Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) foi um poeta cortesão de quem se conserva uma dezena de comédias. Para Arellano (2012, p. 419-420), as comédias de Hurtado de Mendoza são engenhosas, bem construídas e racionais, envolvendo sensatez e sentido. Os personagens seriam divididos em dois grupos: os que fracassam, devido sua incapacidade de responder com sentido e honra as peripécias da vida; e os que triunfam, sendo estes os que alcançam tal feito. Como entremesista, segundo Asensio (1971, p. 111), o dramaturgo gozava de versatilidade, humor festivo com certa seriedade moral, instinto e aplicação das modas literárias da época, o que contribuiu para sua ascensão na carreira. Nos conta Asensio que Hurtado de Mendoza admirou e imitou Quevedo, sendo seu amigo e colaborador, chegando ao ponto de escreverem duas comédias juntos: a primeira, da qual não se sabe o nome, é datada de 1625 e teve ainda a participação de Mateo Montero. A outra, de 1631, se sabe ao menos o título, “Quien más mente medra más” – obra repleta das agudezas de Quevedo. Mas é com o entremez “Miser Palomo” que a fama de Hurtado de Mendoza se firma, obra que goza mais de importância histórica do que literária: conforme afirma Asensio (1971, p. 114), a peça foi representada no dia 10 de outubro de 1617 na festa que o Duque de Lerma, rei sem coroa da Espanha¹⁰, realizou em homenagem ao rei Felipe III e à corte, coincidentemente às vésperas de sua queda do poder. A obra tem como foco um personagem satírico, ante quem desfilam figuras excêntricas encarnando os vícios do mundo madrilenho. Curiosamente, para Asensio, a figura

¹⁰ Francisco de Sandoval y Rojas, o I Duque de Lerma, é considerado por Asensio um rei sem coroa devido à grande influência que exercia sob o rei Felipe III, de quem se tornou amigo. Quando este subiu ao trono, teve Sandoval y Rojas como conselheiro e homem de confiança, fato que o possibilitou tomar importantes decisões políticas.

de Miser Palomo sugere o personagem de Quevedo mencionado no provérbio escrito por ele: “Yo me soy el rey Palomo; yo me lo guiso y yo me lo como” (ASENSIO, 1971, p. 115). Esta expressão, que viria a se tornar famosa e que pode indicar tanto alguém egoísta quanto autossuficiente, está presente na “Letrilla Satírica III”, uma poesia que, com outras 24, forma o conjunto de poesias burlescas escritas por Quevedo.

Na década de 1630, Calderón de la Barca (1600-1681) figurava como o poeta favorito da Corte. No entanto, sua fama não se vinculou apenas a seu talento com este tipo de escrita; seu renome como dramaturgo foi aumentando gradativamente durante sua vida. Para Arellano (2012, p. 450), geralmente são identificadas duas fases no teatro calderoniano. As comédias cômicas, feitas para as apresentações nos corrais, pertencem à primeira fase; já a segunda se centra no teatro religioso dos autos e nas festas cortesãs. Sua produção cômica inclui subgêneros como comédias de capa e espada, comédias palatinas e entremezes, destacando-se também como um dos mais importantes entremesistas do período. Ainda que tenha gozado de tanta fama, Arellano (2012, p. 667) afirma que seu *corpus* ainda não foi estabelecido com segurança. A edição de Evangelina Rodríguez Cuadros e Antonio Tordera admite 24 peças breves, entre entremezes, xácaras e *mojigangas*¹¹. Já a edição de M. L. Lobato imprime 41 peças, tanto de atribuição segura quanto de parcialmente segura. Entre as seguras, podemos destacar “La casa holgona”, “La plazuela de Santa Cruz”, “La pedidora”, “La franchota”, “El dragoncillo”, “El toreador”, “Los instrumentos”, “El desafío de Juan Rana”, “Las Carnestolendas”, entre outras. Calderón exhibe seu talento literário ao produzir um conjunto de entremezes muito bem elaborados e que, ademais, empregam linguagens características do gênero, tais como os jogos de palavras, manipulação e alteração de ditos e frases feitas, e a linguagem de *germanía*, ou seja, as gírias usadas por presos, criminais, prostitutas, etc. – muito utilizada nos textos satíricos da época para retratar indivíduos que frequentavam ambientes periféricos.

Cronologicamente, Agustín Moreto (1618-1669) é o último dos grandes dramaturgos do Século de Ouro espanhol, sendo, ao lado de Cervantes e Benavente, considerado pela crítica o melhor entremesista do século XVII. Além das inúmeras representações de suas peças, Lobato (1989, p. 133) afirma que outros fatores reiteram a qualidade do teatro de Moreto, a exemplificação: os mais célebres donos das companhias de teatro, como Antonio Escamilla, Sebastián de Prado, Francisco García “el Pupilo” e Juan Francisco Ortiz, compravam suas peças para encenação, e quem as encenavam eram atores que gozavam de grande popularidade. Entretanto, segundo estudiosos deste autor, falta uma edição completa de suas obras. Para

¹¹ Segundo o dicionário da RAE, *online*, “obra teatral muy breve, de carácter cómico, en la que participan figuras ridículas y extravagantes, y que antiguamente se representaba en los entreactos o al finalizar el tercer acto de las comedias”. Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=PXWMVUs>. Acesso em: 04 jun. 2019.

Arellano (2012, p. 527), todos os elementos da escrita de Moreto (personagens, trama, versificação) tendem à harmonia e ao decoro. Ainda para este autor, suas duas peças principais são provavelmente “El desdén con el desdén” e “El lindo don Diego”. Segundo Lobato (1989, p. 126), Moreto começa a escrever entremezes como um jogo literário enquanto estudava em Alcalá de Henares. O entremez “El poeta” aparentemente pertence a esta época, levando em conta que contém referências aos concursos poéticos habituais em ambientes estudantis. No ano em que se gradua em Artes, 1639, a companhia teatral de Antonio Prado representa em Sevilha seu entremez “La perendeca”. No ano de 1644, quando morre a rainha Isabel da França, primeira esposa do rei Felipe IV, Madri fecha seus teatros em sinal de luto, assim permanecendo até abril de 1651. Para a reabertura oficial, Moreto foi o autor designado para criar o espetáculo, conseqüentemente escreveu o “Baile entremesado del Rey Don Rodrigo y la Cava”. Entre tantos, outros entremezes seus podem ser destacados: “Alcolea o Entremés para la noche de San Juan”, “El hijo del vecino”, “La reliquia”, “El alcalde de Alcorcón”, “Las fiestas de palacio”, “La Mariquita” – mais tarde reformulado para “El casado sin saberlo” –, “El aguador” e “El vestuario”.

3.5 OS ENTREMEZES DE QUEVEDO

É inegável o talento de Quevedo como entremesista. Se sua fama se vinculou primordialmente – ainda que não apenas – a seus escritos satíricos, então pode-se dizer que suas comédias breves contribuíram para torná-lo o que foi.

A produção de entremezes de Quevedo pode ser dividida em duas partes. A primeira, datada até 1620, corresponde a suas peças escritas em prosa. Na segunda, posterior a 1620, estas já passam a ser escritas em versos, pois ao longo do século XVII o entremez abandona a prosa e adota o verso permanentemente, provavelmente, segundo Sabor de Cortázar (2010, p. 155), devido à influência da comédia que, com Lope de Vega, passa a ser escrita em forma polimétrica.

Para Asensio (1971, p. 178), Quevedo incrementou o entremez de três maneiras diferentes: (1) com peças contendo temáticas originais; (2) com um armazém de figuras, situações e ocorrências que pôs à disposição dos demais escritores cômicos; e (3) com uma exemplar técnica literária que aplicou ao pintar a figura do homem. Entretanto, o tempo, implacável, tratou de dissipar uma boa parte destas obras escritas, em parte por causa da

prohibición inquisitorial que (...) vedó a título de espurias o corrompidas sus obras impresas antes de 1631; la rebatiña que dispersó a los cuatro vientos sus papeles en los trances de su prisión y de su muerte; el incumplimiento por su

sobrino y heredero de la promesa de seguir publicando sus manuscritos. (ASENSIO, 1971, p. 178-179).

Mas, por sorte, temos hoje um número considerável de entremezes quevedianos – segundo Asensio, os seguramente atribuídos totalizam 14 –, o suficiente para recheiar inúmeras páginas de estudos.

3.5.1 Critérios de classificação dos entremezes de Quevedo

Segundo Fernández (2006, p. 322), Emilio Cotarelo y Mori foi o primeiro a inventariar parcialmente as características mais representativas do gênero, em 1911, em um projeto intitulado *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Este trabalho, no entanto, não foi terminado e seu registro se dá apenas através de rascunhos manuscritos encontrados na biblioteca do *Institut del Teatre*, em Barcelona.

Mas é Eugenio Asensio que, em 1971, lança o brilhante *Itinerario del entremés*, onde dedica quase 400 páginas ao estudo e detalhamento do gênero. Na obra, o autor abarca de maneira geral o entremez como gênero literário, desde suas características e evoluções ao longo do tempo até um estudo mais aprofundado dos mais representativos dramaturgos entremesistas da época. Inclui ainda cinco entremezes inéditos de Quevedo, descobertos por ele na Biblioteca Provincial de Évora, em Portugal. São eles: primeira e segunda parte do “Entremés de Diego Moreno”, primeira e segunda parte do “Entremés de Bárbara”, “Entremés de la Vieja Muñatones”, “La polilla de Madrid”, e, por fim, a obra traduzida neste trabalho, “Entremés de La destreza”.

Os entremezes de Quevedo têm temáticas variadas, apesar do tom satírico comum a todos eles. Armando Cotarelo (apud Fernández, 2006, p. 323) diferencia poucos entremezes apenas entre misóginos e os destinados à descrição de figuras. Para o autor, os entremezes que se destinam à denúncia da avareza feminina são: “El caballero de Tenaza”, “El niño y el peralvillo de Madrid”, “El marido fantasma” e “Los refranes del viejo celoso”. Já os que descrevem figuras seriam apenas dois: “El hospital de los malcasados” e “El zurdo alanceador”.

Asensio os classifica através da cronología de publicação, dividindo sua análise entre os entremezes certos, isto é, os que são seguramente atribuídos a Quevedo, os espúrios e os perdidos. Desta forma, temos a seguinte classificação:

1. Entremezes seguramente atribuídos: as duas partes de “Bárbara”, as duas partes de “Diego Moreno”, “La vieja muñatones” (escritos em prosa, portanto anteriores a 1620), “La destreza”, “La polilla de Madrid”, “El zurdo alanceador” (também chamado de “Los

enfadosos”), “La venta”, “El hospital de los malcasados”, “El marión”, “El niño y el peralvillo de Madrid”, “Los refranes del viejo celoso”, “La ropavejera (em versos, compostos após 1620);

2. Entremezes espúrios ou duvidosos: os espúrios “La infanta Palancona”, “La endemoniada fingida”, “El premio de la hermosura”, “Las sombras” e “El muerto”, e os duvidosos “Pandurico” e “El médico”.
3. Entremez perdido: “Caraquí me voy”.

Já Celina Sabor de Cortázar (2010, p. 157) elabora uma estrutura de agrupamento que se fundamenta nos critérios temáticos, formais e técnicos, apresentada a seguir:

1. CONTEÚDOS

1.1 Temas:

- 1.1.1 O dinheiro (“La vieja Muñatones”, “El caballero de Tenaza”, “El niño y el Peralvillo de Madrid”)
- 1.1.2 O matrimônio (“El marido fantasma”)
- 1.1.3 O mundo ao contrário (“El marión”)

1.2 As figuras:

- 1.2.1 O corno (“Diego Moreno”)
- 1.2.2 Outras figuras (“El zurdo alanceador”)

2. AS FORMAS

- 2.1 A criação idiomática (“La venta”, “El zurdo alanceador”, “El marido fantasma”)

3. AS TÉCNICAS

- 3.1 Desrealização¹² e desumanização (“La ropavejera”)

María Hernández Fernández (2006, p. 325), por sua vez, congrega os critérios de classificação de Cotarelo, Asensio e Sabor de Cortázar e realiza uma análise temática dos entremezes de Quevedo:

¹² O termo em espanhol usado pela autora, *desrealización*, não está disponível no dicionário da *Real Academia Española*. No entanto, o termo aparece em sites de pesquisa como uma *alteración pasajera de la percepción o de la experiencia del mundo exterior del individuo de forma que aquel se presenta como extraño o irreal*. Ainda que a palavra desrealização também não exista nos dicionários brasileiros, o mesmo termo foi mantido.

1. A arte de *desplumar*¹³ feminina: “El niño y el Peralvillo de Madrid”, “La polilla de Madrid”, “La destreza”, “La vieja Muñatones”, “La ropavejera” e o entremez atribuído “El caballero de Tenaza”;
2. Uma crítica ao matrimônio: “Bárbara”, “Diego Moreno”, “El marión”, “El marido fantasma” e os entremezes atribuídos “El hospital de los malcasados”, “Los refranes del viejo celoso”.
3. Entremezes de figuras: “La venta”, “El zurdo alanceador” e os entremezes atribuídos “Los refranes del viejo celoso” e “Las sombras”.

3.5.2 Temáticas dos entremezes

Levando em consideração a estrutura elaborada por Sabor de Cortázar, que é quem classifica mais amplamente os temas dos entremezes, o primeiro grande assunto a ser estudado é o dinheiro, tão apreciado por Quevedo em seus entremezes. É o lugar-comum das mulheres, sendo elas pedintes e salteadoras. Não há exceção: todas são especialistas na arte de roubar, insaciáveis na hora de pedir dinheiro, joias e demais objetos de valor. Sejam elas jovens ou velhas, este apreço pelo dinheiro leva à temática da arte de *desplumar* feminina citada por Fernández. No entremez “El niño y el Peralvillo de Madrid”, por exemplo, vemos um garoto decidido a ir para Madri quando sua mãe o alerta para ter cuidado com os golpes. No meio do caminho encontra Juan Francés, que o avisa que a cidade é um lugar onde as mulheres assaltam os homens e se desfazem deles nos quartos. Mais tarde o garoto encontra algumas das vítimas das mulheres, que empobreceram devido às exigências delas, como vestidos, dinheiro e entradas nos corrais.

O matrimônio, assim como o dinheiro, é outro tema recorrente nos textos satíricos de diversos autores ao longo do tempo, e não seria diferente para Quevedo. No entanto, como afirma Sabor de Cortázar (2010, p. 160), não se tratam de uniões pacíficas e felizes, mas de inevitáveis desastres que afetam principalmente aos homens. Com mulheres despóticas, gastadoras, temperamentais, charlatãs e muitas outras coisas, tem-se uma série de maridos cornos (tanto os que ignoram sua situação como os que se orgulham dela), martirizados pela sogra, arrependidos e entediados. Neste tema também são abordados por Quevedo os casamenteiros e as *alcahuetas*, isto é, as alcoviteiras que intermediavam o contato entre dois amantes. No caso do entremez “El marido fantasma”, Muñoz, personagem principal, teme

¹³ De acordo com o dicionário da RAE, *desplumar* significa “quitar con engaño, arte o violencia el dinero o los bienes a alguien”. Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=PXWMVUs> Acesso em: 04 jun. 2019.

casar-se devido ao medo que sente dos parentes da noiva. Certa vez, ao dormir, ele sonha com seu amigo Lobón, recém-casado, que lhe revela as amarguras da vida conjugal. Quando acorda, Muñoz decide permanecer solteiro. Mas Lobón, agora viúvo, de fato aparece e aconselha o amigo a optar pelo casamento, alegando que só pagando este preço ele poderá aproveitar o prazer de se tornar viúvo.

O tema do mundo ao contrário é outro pertinente nas obras de Quevedo, estendendo-se para além dos entremezes; “La hora de todos”, abordado no capítulo anterior, se constrói a partir da mesma temática. Mas nos entremezes, com a sátira, nos é mostrado o lado ridículo desta subversão. Em “El marión” (o mesmo que *maricón*, literalmente “maricas”), entremez dividido em duas partes, temos como personagem principal Don Costanzo, uma figura efeminada que assume o papel de donzelo na história. Na primeira parte da obra vemos Don Costanzo rejeitando as cantadas e presentes de três pretendentes: *Doña María, Doña Bernarda e Doña Teresa*. Em meio a serenatas e tentativas de conquistar o apreço do homem, em dado momento as mulheres sacam suas espadas para dar início a um duelo pela mão do “donzelo”. Neste momento chega o pai de Don Costanzo, que ameaça mandá-lo a um convento caso sua honra tenha sido manchada. Como de costume nos entremezes, o final da peça é marcado pela calma seguida de um baile. É fácil perceber a maneira como a primeira parte de “El marión” subverte certos costumes prezados pela sociedade da época como a virilidade, pois

parodia, en sus expresiones y circunstancias, la comedia de capa y espada, con la doncella requerida, el padre cuidadoso de la honra familiar, el amago del duelo, en fin, la capa y espada. Dentro del espíritu jocoso, la caracterización es sustancialmente moral, pues no se alude a aspectos físicos. (SABOR DE CORTÁZAR, 2010, p. 163).

A segunda parte do entremez, por sua vez, mostra Don Costanzo casado com dona Maria, sofrendo com as exigências e os golpes que ela lhe dá. Após uma briga, dona Maria sai de casa levando espada, capa, broquel, chapéu e lanterna, e avisando que chegará tarde, enquanto seu marido permanece em casa tecendo em uma roca. Ao final da história Don Costanzo acredita estar grávido, e a peça é encerrada com um baile.

Para Sabor de Cortázar (2010, p. 163), com alguns traços fantasiosos e hiperbólicos Quevedo cria figuras inconfundíveis, verdadeiras caricaturas, considerando seus aspectos físicos e morais, gestos e atitudes. Cultivando o retrato satírico e grotesco, Quevedo pinta uma impressionante galeria de figuras. Apesar de ter escrito obras em que os aspectos físicos eram relevantes em dado momento, a maior importância para a história se concentra nos aspectos morais dos personagens. Nas obras de Quevedo é possível encontrar figuras como calvos, velhas que tentam parecer mais jovens, mulheres pedintes (mencionadas anteriormente na temática acerca do dinheiro) e prostitutas. Mas entre as peças que tem como tema principal esse

desfile de figuras destaque “Diego Moreno”, o mais perfeito entremez em prosa escrito por Quevedo na opinião de Asensio (1971, p. 205), que trata do marido *cornudo* ou *maridillo*, que também aparece nos *Sueños*, ou seja, o traído “consentido” pela esposa. Na história, Diego é um marido com plena consciência de que sua mulher possui amantes, mas condescendente com os atos, fingindo não saber. Para retribuir as vantagens econômicas que a boa aparência de sua mulher lhe dá e cooperar com o bem-estar de sua casa, adquire alguns hábitos para fazer com que a mulher e seu amante percebam sua presença e, assim, terem tempo para desfazer qualquer episódio comprometedor, tais como tossir fortemente ao entrar em casa, sair para tomar ar fresco quando o amante chega e avisar em alto e bom tom assim que põe a chave na fechadura da porta.

A criação idiomática, para Sabor de Cortázar (2010, p. 165), é o elemento que mais se sobressai da criação burlesca e satírica de Quevedo. As palavras existentes no dicionário não eram suficientes para expressar o que o autor desejava falar. Desse modo, além de figuras, o autor passa a inovar também na língua, criando palavras e expressões próprias para seu vocabulário. Ainda de acordo com a autora, a necessidade de Quevedo de criar tais palavras deriva de seu potente conceptismo, adquirindo o poder de sintetizar em uma só palavra um pensamento complexo e uma concepção moral. Além disso, “su visión grotesca, deformada, degradada del mundo y del hombre, conforma una nueva realidad, que sustituye a la realidad sensible que todos conocemos. Esta nueva realidad requiere una lengua nueva” (SABOR DE CORTÁZAR, 2010, p. 166). No “Entremés del zurdo alanceador”, para referir-se aos calvos Quevedo abre um leque de possibilidades semânticas ao criar palavras como *calvinos*, *calvanos*, *calvísimos calvudos*, *antojicalvos* e *chúrrete-calvete*. Já no “Entremés de La venta” o autor brinca ao desmembrar expressões populares para criar outras de acordo com o significado que deseja atribuir à situação; em dado momento, o narrador afirma que a personagem Grajal é uma moça “que, con dos miraduras delincuentes, / **pasa a pestaña** infinidades de gentes”. Aqui, Quevedo faz referência à expressão popular *pasar a cuchillo*, que, segundo o dicionário da *Real Academia Española*, significa “dar la muerte, especialmente en una plaza tomada por asalto”; ou seja, matar alguém. No entremez é certo que a personagem de fato não mata ninguém, mas pode-se atribuir um significado metafórico à frase, entendendo que, com o olhar, Grajal mata de amores uma infinidade de gente. É válido destacar que essas modificações semânticas e sintáticas que tanto atraíam Quevedo é o que dificulta em grande parte a compreensão de seus textos. Sua agudeza literária era tanta que o autor é considerado um dos mais complexos de toda a literatura espanhola.

O último tópico apresentado é a da técnica de desrealização e desumanização. Ainda que alguns entremezes do período áureo sejam classificados como realistas, como já mencionado, Quevedo segue na direção contrária. Uma de suas peças mais significativas com esta temática certamente é o “La ropavejera”, peça em que uma velha não só vende roupas, mas pedaços de corpos humanos, assim como também os remenda:

Yo vendo retacillos de personas, / yo vendo tarazonas de mujeres, / yo trastejo cabezas y copetes, / yo guiso con almíbar los bigotes. / Desde aquí veo una mujer y un hombre / - nadie tema que nombre - / que no ha catorce días que estuvieron / en mi percha colgados, / y están por doce partes remendados. (QUEVEDO apud ARELLANO, 2001, p. 28)

Ao longo do texto fica claro ao leitor que tipos de remendos a Ropavejera faz, como, por exemplo, alugar uma dentadura usada apenas em um casamento e rejuvenescer pessoas velhas fervendo seus rostos em determinado líquido. Ao final da peça é solicitado também à Ropavejera que remende os velhos bailes, de modo que os bailarinos aparecem em cena e ela limpa seus rostos com um pano. Essa montagem de corpos humanos produzida por Quevedo cria uma imagem que, à primeira vista, nos parece aterrorizadora. Mas o fato é que esta criação ímpar e excêntrica abre espaço para indagações acerca da hipocrisia humana, onde tudo é ilusório e nada é o que parece ser.

3.5.3 O “Entremés de La destreza”

Como mencionado, o “Entremés de La destreza” é um dos entremezes quevedianos que trata do tema do dinheiro ou, mais precisamente, da arte de *desplumar* feminina. Sendo assim, esta peça tem como foco principal mulheres que tiram dinheiro dos homens.

Nesta peça, Quevedo volta a apresentar a figura da *alchahueta* – personagem retratada anteriormente em outros entremezes –, uma velha mulher que, com artimanhas e em troca de certa vantagem financeira, facilita as relações amorosas para as mais jovens. Sobre esta personagem, Fernández (2010, p. 336-338) afirma que

hace pócimas y remienda cuerpos en los entremeses *La ropavejera* y *La vieja Muñatones*, y es la *vetula* aleccionadora de *La destreza*. Se trata de un personaje común en la obra satírica de Quevedo (...) La Madre Monda, la Ropavejera y la Vieja Muñatones son ancianas celestinescas. De inextinguible codicia, son hipócritas y alcahuetas. Su rapacidad y avidez monetaria les convierte en inmorales pedagogas: conciben el amor como mercancía y enseñan a sus pupilas el arte de *sablear*. (FERNÁNDEZ, 2010, p. 336-338)

A história de “La destreza” começa com um elogio a três companhias teatrais da época de Quevedo, a de Juan de Morales Medrano, a de Antonio Prado e a de Cristóbal de Avedaño. Logo depois, há um diálogo entre duas mulheres, Pitorra e Chillona, que debatem técnicas da

luta com espadas. Enquanto conversam aparece em cena Madre Monda, a instrutora de esgrima que as ensinará as estratégias necessárias. No entanto, à medida que a história avança percebemos que a habilidade da destreza no entremez não se refere apenas à técnica espanhola de esgrima que possui o mesmo nome. As estratégias de esgrima promovem uma metáfora para explicar a arte da manipulação por dinheiro. Dessa forma, este texto é construído unicamente a partir de uma metáfora, com jogos de palavras que fazem com que percebamos os duplos sentidos das palavras, além de utilizar, em dados momentos, um vocabulário próprio da esgrima.

É possível perceber claramente este duplo sentido de ideias quando Madre Monda diz a uma de suas pupilas:

Medio de proporción más verdadero / es, Chillon, el dinero. / La destreza de todos siempre ha sido / - así vulgares como verdaderos - / dar y no recibir; pues ten en punto, / por caridad que vais conmigo ahora. / La que esgrimiere el jeme por espada / reciba mucho, pero no dé nada. (QUEVEDO apud ASENSIO, 1971, p. 299-300)

Neste trecho, Madre Monda quer dizer que em um duelo de espadas cada participante espera dar a seu adversário e nunca receber, isto é, golpear e nunca ser golpeado; já a mulher, por outro lado, usa sua habilidade para o oposto: receber quanto dinheiro seja possível e não dar nada em troca, evidenciando assim mulheres engenhosas e audazes.

Para Asensio (1971, p. 219), a “parte morta” desta peça são os inúmeros termos técnicos referentes à esgrima, característica que considera forçada. Menciona também que talvez tais conceitos fossem acessíveis ao público da época, mas atualmente só conseguiríamos aclará-los com centenas de notas explicativas. Infelizmente, o autor afirma que “para obrira tan endeble no hemos de gastar tanto sudor” (ASENSIO, 1971, p. 219), descartando todo e qualquer potencial cênico e literário que esta obra possa ter.

Ainda afirma que a parte cômica desta peça está fechada para nós, estando aberta somente aos que, além de conhecer os vocábulos acerca da esgrima, assistiam à gesticulação e aos rápidos movimentos que eram exigidos em sua representação, como uma dança. Entretanto, deve-se pressupor que esta obra tenha muito a oferecer também ao público dos dias atuais, considerando principalmente a aguçada linguagem que Quevedo utiliza nesta obra, sempre intrigante a ponto de ser apreciada e estudada.

3.6 O ENTREMEZ EM PORTUGAL E SUA CHEGADA NO BRASIL

Ao estudar o entremez, torna-se difícil não pensar em questões tais como de onde este gênero veio e para onde foi. Isto é, como se originou e de que maneira se manteve ao longo dos anos depois do seu apogeu no Século de Ouro. E, ainda, se existiu fora da Espanha.

Segundo Huerta Calvo (1980, p. 70-71), Brocense, Pinciano e Cascales derivam o entremez (que, como já mencionado, era chamado de *pasos* em sua época renascentista) do *satyrikón*, ou drama satírico – uma peça com tom um tanto sério, um tanto burlesco, uma espécie de tragicomédia –, cuja representação se inseria na tetralogia¹⁴ trágica da Grécia antiga. Outros tratadistas, como Bances Candamo, estabelece a analogia com os “mimos” do teatro romano (cuja essência da representação ficava a cargo da ação mímica da expressão fisionômica, do gesto e da dança, mas sempre ridicularizando fatos da vida urbana), derivados dos sátiros gregos. Para B. de Alcázar, o mimo é “aquella acción ridícula que reprendía las acciones de los teatros y sus costumbres (...) parece que era lo que hoy se dice entremés.” (apud HUERTA CALVO, 1980, p. 71)

Após obter a forma que se popularizou no período áureo, o entremez espanhol foi aos poucos se espalhando entre os países à sua volta, e em Portugal ele ganhou especial destaque. Na Espanha, sabe-se que o entremez adquiriu fama e se consolidou nos séculos XVI e XVII; já em Portugal, o gênero floresceu durante a segunda metade do século XVIII. De acordo com Levin (2013, p. 185), não é possível traçar uma trajetória linear e lógica do entremez em Portugal, e tampouco há concordância a respeito da origem do teatro no país. No entanto, sabe-se que este seguiu os mesmos moldes do teatro barroco espanhol, quer fossem através de traduções, quer fossem produção nacional, possivelmente em decorrência da grande influência exercida pela Espanha na época.

De acordo com Aníbal Pinto de Castro (1974, s/n), o número de entremezes em Portugal foi “abundantíssimo” durante a época dos Setecentos, especialmente a partir de 1770, quando disputou com as óperas a preferência dos espectadores; uma disputa que parece ter vencido, pois quando o teatro lírico caiu em decadência, em 1792, o entremez seguiu ainda em grande produção.

De acordo com o que diz Castro,

o entremez destinava-se, com efeito, a um público de gosto menos exigente e de hilaridade mais fácil, perante os ridículos de uma sociedade cujas divisões hierárquicas começavam a obliterar-se. Daí que não raro conciliasse a

¹⁴ Conjunto de quatro peças teatrais que os poetas gregos trágicos apresentavam nos concursos, sendo três tragédias e um drama satírico.

gargalhada chocarreira da sátira com intenções moralizantes mais ou menos sinceras (...). (1974, s/n)

Considerando esta fala, é possível afirmar que os pilares do entremez português não divergiam muito do espanhol. As particularidades e características consideradas ridículas na sociedade eram passíveis da burla ácida do entremez português, que com a sátira atingia em cheio a falsa moral das pessoas. Além disso, possuía também um forte caráter de reprovação aos costumes da nobreza. Um dos personagens mais comuns no entremez português era o “peralta”, um personagem simbólico que representa o homem jovem que era um constante alvo de crítica. Segundo Fonseca (2014, p. 1435), trata-se de um personagem típico do teatro cômico cuja figura era a mais visada quando se tratava de comportamento e convívio social, sendo ele uma expressão de características como a liberdade, os vícios e a sedução, sempre com uma conotação negativa.

No entanto, nem tudo era igual nos dois países. Ao passo que as peças teatrais espanholas eram vistas e admiradas por todas as classes sociais da época, as portuguesas pareciam não serem dignas da aristocracia. Esta seguia o exemplo dominante da corte e prestigiava apenas os concertos de ópera que a cultura italiana havia posto em moda.

Um fato interessante é que, de acordo com Fonseca (2014, p. 1430), o entremez em Portugal foi também amplamente comercializado como folhetos de cordel, diferentemente da propagação na Espanha. Tal particularidade está ligada ao fato de que os roteiros das peças poderiam, ou não, serem destinados à encenação. Este fato, segundo Levin (2013, p. 188), contribuiu pela divulgação em larga escala do entremez, recebendo um grande impulso a partir de sua disseminação enquanto gênero editorial. A autora recorda ainda que a literatura de cordel se refere basicamente ao conjunto de textos impressos em folhas volantes que os cegos comercializavam, podendo conter textos de diversos gêneros literários, como romances, textos religiosos e peças de teatro. Mais tarde, esse gosto pelos folhetos teatrais se estenderia também ao público brasileiro.

No que se refere à chegada do entremez no Brasil, Levin (2013, p. 182) afirma que esta acompanha o florescimento do gênero em Portugal, durante a segunda metade do século XVIII, chegando com grande vitalidade também no século XIX. A autora relembra que na virada do século XIX, mais precisamente em 1808, a crise vivida pela coroa portuguesa culminou na transferência da corte para o Brasil. E é assim que o entremez entra em território brasileiro. Após essa transferência, os programas teatrais chegavam ao Brasil pelas mãos das companhias portuguesas em visita à corte. Diretamente de Lisboa vinham “tanto os grupos, os figurinos, os atores, quanto as versões de comédias e tragédias adaptadas ao vernáculo, cujas representações eram entremeadas pelos divertimentos ligeiros” (LEVIN, 2013, p. 183).

Após a independência brasileira, mas ainda com forte influência portuguesa no meio artístico, o ator e empresário João Caetano foi o responsável por fundar a primeira companhia dramática brasileira, composta inteiramente por atores locais, o que contribuiu para desencadear uma preferência nacionalista nos palcos.

E foi a empresa de João Caetano que apresentou pela primeira vez, no dia 4 de outubro de 1838, a peça do homem que viria a ser o maior comediógrafo brasileiro, Martins Pena – este tinha apenas 23 anos na época. Com a peça breve intitulada “O juiz de paz na roça”, Martins Pena iniciava sua carreira de maneira esplendorosa no teatro, visto que essa é sua obra de maior sucesso. Ainda que João Caetano tivesse uma maior inclinação às peças trágicas, adquiriu o gosto de representar as peças cômicas do entremesista fluminense ao final da peça principal de seus espetáculos. Martins Pena, inclusive, era chamado de “Molière brasileiro” pelo empresário, nos conta Levin (2013, p. 183). A peça curta no Brasil, que era encenada ao lado de peças trágicas ou dramáticas, tinha como objetivo aliviar a tensão do espetáculo, encerrando-o com uma atmosfera alegre.

Luís Carlos Martins Pena nasceu em 1815 no Rio de Janeiro e teve uma vida breve – morreu tão somente aos 33 anos de idade, em Lisboa, vítima de tuberculose. Mas o pouco tempo que viveu foi o suficiente para ser lembrado até hoje como o criador da comédia nacional e fundador da nossa comédia de costumes. Era dotado de grande inteligência, tendo estudado comércio, arquitetura, pintura, cenografia, literatura, idiomas estrangeiros, canto, entre outros. Escreveu 28 peças teatrais, sendo elas seis dramas e 22 comédias.

De acordo com Campedelli (1983, p. 102), Martins Pena abordava em seus textos temas como instituições corruptas, o funcionário público, o tipo humano inescrupuloso, conflito de gerações, a constituição familiar, o casamento por interesse, moças namoradeiras, rapazes conquistadores, estudantes, padres, negociantes e viúvas – um registro quase jornalístico que esboçava um retrato do país em que viveu. Com textos em prosa, Martins Pena “assimilou esses processos tradicionais na medida em que foi se assenhoreando da técnica e dos truques do ofício, mas sempre adicionando-lhes uma nota local, de referência viva ao Brasil, de crítica de costumes (...).” (ALMEIDA PRADO, 1999, p. 57). Sua famosa peça “O juiz de paz na roça” é de enredo bastante simples, cuja ação se passa na roça. Se baseia em tipos convencionais – o velho, a dama e o galã –, com uma história que ora se centra nas peripécias de dois jovens enamorados com o desejo de se casarem, ora nas peripécias do juiz de paz que dá nome ao título ao exercer sua função, tentando resolver as questões da população que precisam de alguma solução. O autor ainda toma como pano de fundo para sua história o contexto da Revolução

Farroupilha, acontecida no Rio Grande do Sul em 1834 – ano em que a peça foi escrita –, fato que evidencia seu gosto por retratar acontecimentos marcantes na história do país.

Considerando esta obra de Martins Pena – “O juiz de paz da roça” –, pode-se pensar nas semelhanças e diferenças existentes entre o teatro deste o de escritores áureos espanhóis, como Quevedo. Ainda que ambos tenham como objetivo o entretenimento do público através da comicidade, é evidente que escritores espanhóis utilizam muito mais a seu favor o recurso ácido da sátira, com formulações sintáticas engenhosas, ao passo que o entremez brasileiro parece ser preenchido com os acontecimentos cotidianos de maneira mais singela e leve. Martins Pena parece não ver tais acontecimentos como problemas delitivos, mas como meros costumes presentes na sociedade passíveis de serem encenados e por vezes criticados.

Em sua peça “O Judas em sábado de aleluia”, Martins Pena aborda, entre outros, o tema da típica moça namoradeira, tema tão presente nos entremezes espanhóis; estes, entretanto, costumavam retratar tal moça de forma que fosse também *pidona*, aproximando-se dos homens com um explícito interesse monetário. No texto do escritor brasileiro, quando a personagem Maricota é indagada por sua irmã sobre o motivo de manter tantos interesses amorosos, responde:

— Nisto justamente é que eu acho vantagem. Ora dize-me, quem compra muitos bilhetes de loteria não tem mais probabilidade de tirar a sorte grande do que aquele que só compra um? Não pode do mesmo modo, nessa loteria do casamento, quem tem muitos amantes ter mais probabilidade de tirar um para marido? (PENA, 1983, p. 33)

Revelado tal motivo, a irmã Chiquinha rebate:

— Não, não! A namoradeira é em breve tempo conhecida e ninguém a deseja por mulher. Julgas que os homens iludem-se com ela e que não sabem que valor devem dar aos seus protestos? Que mulher pode haver tão fina, que namore a muitos e que faça crer a cada um em particular que é o único amado? Aqui em nossa terra, grande parte dos moços são presunçosos, linguarudos e indiscretos; quando têm o mais insignificante namorico, não há amigos e conhecidos que não sejam confidentes. Que cautelas podem resistir a essas indiscrições? E conhecida uma moça por namoradeira, quem se animará a pedi-la por esposa? Quem se quererá arriscar a casar-se com uma mulher que continue depois de casada as cenas de sua vida de solteira? Os homens têm mais juízo do que pensas; com as namoradeiras divertem-se eles, mas não se casam (...) Dá graças a Deus se por fim encontrares um velho para marido. (PENA, 1983, p. 33-34)

Tal diálogo evidencia claramente o objetivo moralizador presente nos escritores da época, baseado nos costumes conservadores que muito se disseminou na literatura. O casamento, que era então o único destino responsável e socialmente aceito para as moças que não desejassem seguir a função eclesiástica, foi amplamente defendido por autores românticos, e Martins Pena não era uma exceção, posto que expôs seus ideais a partir do debate das duas

irmãs. A ideia de uma moça preocupada com um bom casamento *versus* outra que prefere a diversão constituía um bom exemplo para as moças da época sobre como deveriam se portar, evidenciando o que acontecia às que seguissem caminhos desonrosos.

Por fim, é certo dizer que as peças de Martins Pena resultaram em grande sucesso, pois tratavam com simplicidade dos feitos cotidianos de meros mortais, sempre com um toque de confusão, mas também com finais felizes. Segundo Campedelli (1983, p. 100), após a morte de Martins Pena a comédia brasileira não teve durante um bom tempo um escritor tão fecundo; isto só viria a acontecer algumas décadas mais tarde, com França Júnior, considerado o verdadeiro continuador de Martins Pena na fundamental tarefa de retratar os costumes.

4 A TRADUÇÃO DO “ENTREMÉS DE LA DESTREZA”

Apresento neste capítulo a tradução do “Entremés de La destreza” ao português brasileiro, acompanhado do texto fonte em espanhol. Os textos estão dispostos em colunas, lado a lado, para facilitar a visualização e a leitura que tem como finalidade a comparação de ambas. É válido destacar que a grafia do texto em espanhol segue a da edição adotada neste trabalho, isto é, a de Eugenio Asensio em seu livro *Itinerario del entremés – desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, publicado no ano de 1971. Este livro está estruturado com introdução, prólogo, sete capítulos contendo um amplo estudo do gênero entremez, conclusão e apêndice, o qual consiste na publicação de sete entremeses de Quevedo, sendo cinco deles inéditos. Para a publicação desta dissertação, devido aos direitos autorais, a tradução não será disponibilizada na íntegra.

ENTREMÉS DE LA DESTREZA	ENTREMEZ DA DESTREZA
De don Francisco de Quevedo Villegas	De dom Francisco de Quevedo y Villegas
Salen Mari Pitorra y la Chillona emplazándose (sic) en el tablado. Hecha el manto por debajo del brazo como capa, y la Pitorra haçe con él un reboço a zurdas.	Entram Mari Perdiz e Gritona e colocam-se no palco. Fazendo do manto que traz embaixo do braço uma capa, Perdiz usa a mão esquerda para se esconder com ele.
PITORRA Arojamiento tienes de muchacho.	PERDIZ Você tem a ousadia de um rapaz.
CHILLONA Yo soy hombre y muger y marimacho.	GRITONA Eu sou homem e mulher, mulher-macho.
PITORRA Ynclinada a las armas?	PERDIZ É adepta às armas?
CHILLONA Tanto quanto. No as oýdo nombrar a la Chillona?	GRITONA Sem dúvida. Você não ouviu falarem da Gritona?
PITORRA Ya, ya: eres magnífica persona, famosa esgrimadora.	PERDIZ Sim, sim. E é magnífica pessoa, famosa esgrimadora.
CHILLONA El natural alabo, pues las de puño en un çerrojo clavo: (yo) soy en la escuela entre moçuelos legos	GRITONA É elogio válido, com uma estocada eu abro o ferrolho: e na escola, entre leigos mocinhos,

ynsigne aporreante de talegos.
De lo bulgar, soy grande enbestidora
De qualquier faltiguera,
y pretendo sauer la verdadera.

PITORRA
Colérica pareçes.

CHILLONA
Yo soylo, soylo mucho.

PITORRA
Es para la destreça pestilençia,
pues por qualquiera cossa
se te subirá el humo a las nariçes.
Díçenme qu'es Morales gran maestro.

CHILLONA
El maestro mayor es oy Morales
que todo lo desaze y lo derrueca
jugando con su niña de muñeca.
Y aunqu'es Morales la destreça mesma,
tiene malos rebeses la quaresma.
Ysabel Ana es toda juego limpio,
y con ella y con Robles se me acuerda
que hiere con el arco y con la cuerda.
Y Treviño es un rayo
aunque rriñe los más como lacayo.
Jusepa...

PITORRA
Es la ynfalible:
quando juega es a tierra, es ymbençible,
que con honestidad tan reservada
contra las vidas es arma vedada.
De Granados también aprender puedes.

CHILLONA
No sabes sino dar por las paredes.
Abendaño es famoso,
pues con María Candado y con Antonia,
entrambas de arte y de hermosura rara,
es el que mejor juega cara a cara.

PITORRA
Por eso es jugador de carantoña.
No se descuyda Prado,
Pues en su compañía
tray a la madre Monda,
vieja que de don Luys y de Carrança

sou golpeadora nata de tolinhos.
Com as técnicas Vulgares invisto
em qualquer algibeira,
mas eu quero aprender a Verdadeira.

PERDIZ
Parece colérica.

GRITONA
Eu sou, e sou muito.

PERDIZ
Isso é muito ruim para a destreza,
pois qualquer coisa
vai fazer você perder a cabeça.
Dizem aí que Morais é grande mestre.

GRITONA
Sim, Morais é hoje o melhor professor,
pois a todos derrota e condena
jogando com sua espada pequena.
Mas mesmo que seja a própria destreza,
tem ainda reveses que despreza.
Isabel Ana joga sempre limpo,
e dela e de Robles bem me lembro,
com instrumentos ferem desatentos.
(...)

GRITONA
Você parece uma destrambelhada.
Abendanho é famoso,
pois com Maria Cândido e Antônia,
ambas de arte e formosura rara,
é muito bom na luta cara a cara.

PERDIZ
Sempre joga olhando com cara feia.
Prado não se descuida,
já que em sua companhia
traz a mãe Taboca,
tão velha que de dom Luis e Carranza

<p>tiene todos los textos en la pança. Mas veysla aquí que sale [a] enseñar la destreça verdadera, enbutida de ángulos y líneas.</p> <p>CHILLONA A medida me viene del desseo.</p> <p>Sale a madre Monda con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrimir; y con ella Ana de Coca y Vicenta.</p> <p>MADRE Lo que me alegro, niñas, quando [...] Pareçe ahigada[da] la Chillona.</p> <p>CHILLONA Yo, madre Monda, soy la hija Pela. Llámanme la Chillona.</p> <p>MADRE Tenéis buen ancantuso de persona. Toma esa espada; quiero ver el ayre y el juego que jugáis. Partí.</p> <p>CHILLONA No quiero, que yo con nadie parto.</p> <p>MADRE Destreza verdadera no partir con amiga ni tercera.</p> <p>CHILLONA No partir y tomarlo todo entero es juego de mi propio calbatrueno.</p> <p>MADRE Bueno, bueno, rebueno, mucho bueno. Mari Pitorra, hazla preguntillas. ¡Qué espadas estas para en zapatillas! Tomáys vos por de dentro o por de fuera?</p> <p>CHILLONA Si me afirmo con una faltiquera, por todas partes tomo, por de dentro y de fuera, por uno y otro lado, y asta al luçero está de mí tomado.</p>	<p>vem com todos os textos em sua pança. Mas veja aqui, ela vem ensinar a Verdadeira destreza, abarrota da de ângulos e linhas.</p> <p>GRITONA E chegou aqui bem na hora certa!</p> <p>Entra mãe Taboca com sua touca de viúva, um capacete, um montante e duas espadas de esgrimir. E com ela, Ana de Coca e Vicenta.</p> <p>MÃE TABOCA Ah, vocês me alegram muito, meninas. A Gritona parece uma ferinha.</p> <p>GRITONA Eu, mãe Taboca, sou a filha Sisa. Me chamam de Gritona. (...)</p> <p>GRITONA Não repassar e tomar por inteiro é um antigo jogo bem sorrateiro.</p> <p>MÃE TABOCA É bom, é bom, é bom mesmo, muito bom. Mari Perdiz, faça umas perguntinhas. Nas espadas não bote as sapatilhas! Você toma por dentro ou por fora?</p> <p>GRITONA Se me garanto com uma algibeira, por todas partes tomo, por dentro e por fora, por um lado e outro, por mim, está tomado até o pesçoço.</p>
--	---

<p>Qué hará el dinero ajeno?</p> <p>MADRE Bueno, bueno, rebueno, mucho bueno. Un águila a de ser en quatro días, y en ocho meses ocho mil arpías. Toma, hija, esa espada.</p> <p>CHILLONA Que me plaze.</p> <p>MADRE Medio de proporçión más verdadero es, Chillona, el dinero. La destreça de todos siempre a sido – así vulgares como verdaderos – dar y no reçivir: pues ten en punto, por caridad que vais conmigo agora. La que esgrimiere el jeme por espada reçiba mucho, pero no dé nada. En quanto al afirmarse la que pidió, si el hombre replicase y mudare de plática dormido, afirmarse en lo mismo que a pedido. Si queréis atajar a un desdichado, pedilde y le veréis luego atajado. Llamo neçesitar al enemigo el tomalle la haçienda, de manera que le dejéis después neçesitado. Allá el tocar el casco es el primero: mas en esta doctrina que yo masco, lo postrero a de ser el tocar casco. Husábanse en lo biejo estocadas de puño: mas estocada puño es cosa poca, mexor es estocada saya y ropa. Mandoble es deminuto de Mahoma; yo enseño mandoblón a la que toma. Codaços se permiten a las viejas para que en diferentes coyunturas acuerden a las niñas pediduras. Y porque ay hombres, hijas, que traen perros de ayuda – el demonio sea sordo – [pre]viniendo sus yerros, quiero enseñaros treta contra perro, para que sean los perros ynmortales: en treta firme el antubión de reales. La cantidad discreta es la contada, porque la prometida, en el que roba,</p>	<p>(...)</p> <p>MÃE TABOCA A única proporção a se medir, Gritona, é a do dinheiro. A destreza certa sempre tem sido – tanto a Vulgar quanto a Verdadeira – dar e não receber: e preste atenção, por caridade serão instruídas. Que aquela que empunhar uma espada receba muito, mas que não dê nada. E para que a que pede esteja <i>en garde</i>, caso ele contra-ataque e mude de conversa de repente, na tarefa há de ser resiliente. Se querem traçar um desavisado, peçam direito e o verão traçado. Chamo de “inimigo necessário” aquele de quem tomamos riquezas, de modo a deixá-lo necessitado. No duelo, o capacete é atingido: na doutrina que eu prego, no entanto, capacete é o que menos tem encanto. Antes investia-se com estocadas em punho: mas investir em punho é coisa pouca, é melhor investir em saia e roupa.</p> <p>(...)</p>
---	--

es la cantidad boba.

Ángulo agudo mano de ricubo (sic)
 en forma de cuchar uñas de encaje,
 que todo esotro es ángulo salvaje.
 El toque [...], Pitorra.

PITORRA

A de ser toque franco.

CHILLONA

Que sólo el franco toque.

MADRE

Podréis serbir de pestes a san Roque.
 La conclusión, que llaman treta rara,
 se hace desta manera
 – atiendan noramala,
 que la daré, por Cristo, dos hurgones –:
 base a la espada abriendo ángulo agudo,
 se ocupa con el cuerpo deste modo
 y, el brazo bien tendido,
 tomar la guarnición para un bestido.

VIÇENTA

Entradas y salidas en el juego
 es lo más importante
 en los esgrimadores.

MADRE

De los arrendadores
 que juegan solamente esas heridas,
 aprenderéis entradas y salidas.
 Oýd, aparadores alto y bajo
 que de alforxas seruíis a los co[r]rales
 donde lleba sus tratos ynfernales;
 bieja, qu'estás tapada
 con tu boca de abroxo
 y esgrimes calabera de medio ojo,
 quando entre las dos yemas de los dedos,
 con que te tapas, de pellizco cubres
 la turbamulta de años y de octubres;
 si en ocasión te bieres, hecha mano,
 ase a una buyda,
 pues que todas las biexas
 tenéis hijas de ganchos con guedexas,
 y, para el que se os llega,
 tenéis, en la armería
 contra bolsas ariscas,
 chicotas ginobiscas
 que, del primero bote,

Ângulo agudo, mão pronta pr'assaltar,
 e com a mão bem firme para empalmar,
 porque todo o resto é ângulo inútil.
 Sobre o toque, Perdiz!

PERDIZ

Há de ser toque franco.

GRITONA

Que só o franco toque.

MÃE TABOCA

Poderão ser como peste a São Roque.
 Então prestem atenção,
 ou receberão um belo safanão.
 O remate, que chamam truque mestre,
 bem se faz desta maneira:
 firme a espada abrindo ângulo agudo,
 posicione o seu corpo desse modo,
 e com braço estendido,
 já tome um enfeite para um vestido.

(...)

<p>de un mayorazgo haçen un jigote. Y tú, vieja maldita que lo ordenas, eres oja de comes y de çenas. Para heridas de tomo son mejores las pícaras de lomo, aunque en otras empresas valen más las muchachas de tus mesas. Tanvién jugando juego de floreado en fruta y ramilletes lleban la madrugona los pobretes, porque ya mosquetera de soplillo no se rrepara en nada, después que [m]andan por las dos Castillas adouar moños como adouar sillas, y en fardos se pregonan por las calles, como antes esteras, mercapiernas, colmillos, cauelleras, y, a modo de binagre, por sufrir los barrancos y corcobas, ay quien pregone petos por arrobos.</p> <p>ALGUAÇIL Abran a la justiçia.</p> <p>MADRE Esta justiçia tiene mal de piedra, pues pide que le abran.</p> <p>ALGUAÇIL Qué embelecocos se forman y se labran?</p> <p>MADRE Mas líbranos de mal. Sea bien venido su md. del resuello de la cárçel y el señor baho de perseguir chiflando. Aquí se trata de virtud en todo. Estaba yo ynstruyendo estas muchachas en toda perfección de castañeta.</p> <p>SCRIBANO La madre Rastreado es muy perfeta.</p> <p>MADRE Soy un gusano. Hijas, alto, al bayle, que tenéis prevenido, y con buena yntençión ande al bullido. Todo se acaba aquí [...] mundo malo.</p> <p>SCRIBANO Madre Monda, sin causa tiene quexa.</p>	<p>Para grandes heridas, chamem as pícaras mais conhecidas, ainda que em negócios mais frequentes as da casa sejam mais atraentes. (...)</p> <p>AGUAZIL Abram para a justiça.</p> <p>MÃE TABOCA Essa justiça é uma doida de pedra, pedindo que a abram.</p> <p>AGUAZIL Que mentiras criam e contam aqui?</p> <p>MÃE TABOCA Livrai-nos desse mal. Seja bem-vindo senhor, mestre dos fôlegos da prisão, mas entra aqui com desplante excessivo. Pois aqui só há de encontrar virtudes. Estava ensinando estas moças a fascinante arte da castanheta.</p> <p>ESCRIVÃO Pois a mãe Flamenco é muito perfeita. (...)</p>
--	---

MADRE

No puedo ser sin causa
donde ay pluma y tintero, vara y saya,
que arán la causa quando no la aya.

Sale baylando de torneo la Chillona. Cantan
los músicos.

MÚSICOS

Allá ba con un sombrero
que lleva por lo de Flandes
más plumas que la Proviñcia,
más corchetes que la cárçel.

Va con pasos de pasión
de cruçificar amantes
y con donayres sayones
que los dineros taladren,
el talle de no dexar
aun dineros en agrazes,
ayre de llebar la bolsa
al más guardoso en el ayre.
En los ojos trae por niñas
dos mercaderes rapantes
que al rico abariento quantan
en el ynfierno los reales.
Dos demandas por enpressa
con una letra delante:
“Muger que demanda siempre
Satanás se lo demande.”

Párase en su puesto y sale Mari Pitorra.
Cantan.

MÚSICOS

Lleva en sus manos y dedos
a todos los doze pares,
Galadones por las uñas
Y por la palma Roldanes:
una pelota en su pala
lleva, y escrito delante:
“A de quedar en pelota
quien me dejare que saque.”
Y para que se acometan
Y las viseras se calen,
Los pífanos y las caxas
confusas señales hacen.
Tan, tan, tan,
tan pobres los tiempos ban
que piden y no nos dan.

MÚSICOS

E lá vai com um chapéu
que usa por ser de Flandres,
mais ornado que a Proviñcia,
e com mais tiras que a prisão.
Vai com passos de paixão
cruçificando os amantes
com aguazis elegantes
que o dinheiro corrompeu.
(...)

MÚSICOS

Leva em suas duas mãos
a todos os doze pares,
Galadones pelas unhas
e pela palma Roldanes;
um pano junto a si leva,
como se isto nos dissesse:
“Há de ficar liso
Quem me deixar limpar.”
(...)

<p>Da, dan, dan, no de punta en blanco van armadas ya, mas de puño en blanca y de puño en real. Botes de botica No hacen tanto mal como los de uña que en las tiendas dan. No saue en su tajo el bolsón nadar; viejos remolinos sorben su caudal. De uñas arriba no basta bolar. Tan, tan, tan, tan pobres los tiempos ban que piden y no nos dan. Ésta es la justicia que mandan haçer a quien sin dar mucho quiere que le den.</p>	
--	--

5 DESAFIOS NA TRADUÇÃO DE UM TEXTO LITERÁRIO SATÍRICO DO SÉCULO XVII

Neste último capítulo me dedico a expor, comentar e elucidar meu processo tradutório do “Entremés de La destreza”, destacando especialmente os desafios que o texto de Quevedo apresentou, sejam eles sintáticos ou semânticos. Ademais, retomo os conceitos teóricos que conduziram e auxiliaram as minhas escolhas no processo de tradução, além de dados bibliográficos significativos apresentados nos capítulos anteriores a fim de explicar determinados trechos do texto, e, assim, justificar a tradução.

Conforme dito na introdução deste trabalho, traduzir Quevedo é, antes de tudo, compreender as nuances de uma época passada. Mas trata-se de uma época extremamente distante se comparada à nossa realidade atual, isto é, Espanha do século XVII *versus* Brasil do século XXI. Além da barreira linguística, que já representa um desafio por si só, há também a barreira temporal, que eleva este desafio a níveis muito maiores. Quevedo, assim como diversos escritores, escrevia sobre seu tempo, para pessoas de seu tempo. As alusões e jogos de palavras encontrados em seus textos foram criados para que a sociedade daquela época reconhecesse rapidamente a comicidade contida neles. Levando em consideração estes fatos, como, então, traduzir Quevedo? Além da questão cultural inevitavelmente intrínseca a seus textos, há também o fator da utilização do verso em alguns entremezes do autor, como no caso do “Entremés de La destreza”, o que confere rima, ritmo e sonoridade específicas ao texto.

É importante destacar que o entremez está 100% disponível para nós. Na edição de Asensio, cuja fonte é o manuscrito do entremez, há três frases incompletas. No entanto, a tradução foi realizada de maneira contínua, de modo que essas faltas não fossem sentidas pelo leitor do texto meta.

5.1 REFERENTES REAIS E NOMES PRÓPRIOS

Logo no início do texto, Quevedo apresenta alusões a pessoas e companhias de teatro reais. As personagens Pitorra e Chillona destacam as habilidades teatrais de três companhias: a de Juan de Morales Medrano (“Díçenme qu’es Morales gran maestro”), a de Avendaño (“Abendaño es famoso, / pues con María Candado y con Antonia, / entrambas de arte y de hermosura rara, / es el que mejor juega cara a cara) e a de Antonio de Prado (“No se descuyda Prado, / pues en su compañía / tray a la madre Monda, / vieja que de don Luys y de Carrança /

tiene todos los textos en la pança.”). Inclusive, Carranza, mencionado logo acima, se refere à Jerónimo Sánchez de Carranza, o esgrimista criador da escola espanhola de esgrima *Verdadera destreza*, assunto que será comentado mais adiante.

No que se refere às companhias teatrais aludidas, Ortiz (2015, p. 166) afirma que, como Pitorra diz que a Madre Monda atua na companhia de Prado e logo depois a personagem é inserida na história, é possível supor que esta – a de Prado – tenha sido a companhia que representava o entremez “La destreza” no Século de Ouro. Além disso, é dito no entremez que Madre Monda entra com Ana de Coca e Vicenta, nomes de duas atrizes que se sabe que, ao menos Vicenta (de Borja), pertencia de fato à companhia de Prado em 1624. Este dado é confirmado por Pérez Pastor (1901, p. 206) na obra *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, onde apresenta dados acerca das companhias e os nomes dos atores que atuavam nestas.

Nos textos de Quevedo, particularmente, é possível enxergar de maneira clara o importante papel que a teoria da equivalência desempenha, devido ao constante uso de ditos populares, bem como os jogos com as palavras e seus diversos sentidos. A teoria da equivalência natural (ou equivalência funcional, equivalência dinâmica) preocupa-se em afirmar que é possível transpor ao texto de chegada uma função cultural semelhante à do texto fonte. Tudo o que podemos dizer em uma língua, de acordo com Pym (2017, p. 27), *pode* ter o mesmo valor quando passado a outro idioma. Neste caso, existirá uma relação de “equivalência”, ou seja, “igual valor”, sendo que

Algumas vezes esse valor encontra-se ao nível da forma (como no caso em que o conjunto de duas palavras é traduzido por outras duas palavras); algumas vezes encontra-se no âmbito da referência (sexta-feira sempre será o dia anterior ao sábado); às vezes ao nível da função (a função “azar no dia 13” corresponde à sexta-feira em inglês e outras línguas ocidentais, mas à terça-feira em espanhol). (PYM, 2017, p. 30)

A equivalência, sendo assim, assegura que de alguma maneira (e cabe ao tradutor decidir como) é possível existir uma relação de mesmo valor entre as línguas trabalhadas, assumindo que ambas possuem a mesma “capacidade expressiva”. No entanto, como afirma o autor, é importante ressaltar que “a equivalência não estabelece que as línguas são todas iguais; ela apenas estabelece que os valores podem ser os mesmos” (PYM, 2017, p. 27), reconhecendo a autonomia e relevância individuais de cada uma.

No “Entremés de La destreza”, logo de início deparamo-nos com duas das personagens da peça, quando o narrador anuncia: “Salen Mari Pitorra y la Chillon a emplazándose en el tablado.”

<p>Salen Mari Pitorra y la Chillona¹⁵ emplazándose (sic) en el tablado. Hecha el manto por debajo del brazo como capa, y la Pitorra haçe con él un reboço a zurdas.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 295)</p>	<p>Entram Mari Perdiz e Gritona e colocam-se no palco. Fazendo do manto que traz embaixo do braço uma capa, Perdiz usa a mão esquerda para se esconder com ele.</p>
---	--

Acerca de “Pitorra”, o dicionário *Academia Usual* (1780), disponível na página da *Real Academia Española*¹⁶ afirma que significa “lo mismo que chochaperdiz”. Sobre *chochaperdiz*, o mesmo dicionário informa que é uma “ave del tamaño de la perdiz.” Em português, o dicionário *online* Glosbe¹⁷ informa que a *chochaperdiz* é uma galinhola, a qual, por sua vez, é como uma galinha pequena. Considerando uma tradução exata de palavras, esta seria a opção para traduzir *Pitorra*. No entanto, no Brasil temos uma ave chamada “perdiz” (assim como também há em espanhol). O dicionário *Academia Usual* de 1780 nos informa que ela é uma “ave conocida, menor que una gallina, de pluma vistosa, los pies y pico colorados”, com características parecidas às da galinhola. Ainda que não corresponda exatamente ao mesmo animal, foi a opção utilizada na tradução devido à proximidade fonética existente entre *Pitorra* e *Perdiz*, considerando as letras “P” e “R”, e mantendo também o conceito de uma ave pequena.

O nome *Chillona* não oferece problemas à tradução, visto que *chillar* nada mais significa que “hablar alto con aspereza, en voz y sonido de tiple desapacible, y que ofende el oído”;¹⁸ em outras palavras, significa “gritar”, de modo que “Gritona”, a meu ver, corresponde muito bem ao seu sentido.

A *madre Monda*, outra personagem central deste entremez, possui um nome importante designado de maneira intencional, visto que este tem como função primária evidenciar as características do personagem que o possui. Segundo o dicionário *Academia autoridades* do ano de 1734, *monda* significa “la limpia de los árboles, quando se corta de ellos lo que les es superfluo, o está seco. Extiendese a significar outra qualquer limpia”. *Mondar*, por sua vez, significa “limpiar o purificar alguna cosa, quitandola lo superfluo u extraño, que tiene

¹⁵ Destaquei em negrito os termos que são discutidos.

¹⁶ Dicionário *Academia Usual*, disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0.>, acesso em 18 jul 2019.

¹⁷ Dicionário Glosbe, disponível em <https://pt.glosbe.com/>, acesso em 18 jul 2019.

¹⁸ Dicionário *Academia Autoridades* (1729), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 18 jul 2019.

mesclado”.¹⁹ Coloquialmente, o mesmo verbete diz que significa também “quitarle a uno lo que tiene, especialmente el dinero”. Como estamos diante de uma personagem que ensina às demais mulheres como limpar o bolso dos homens, isto é, tirar dinheiro deles, é fácil perceber que Quevedo utiliza esta palavra para nomeá-la através de sua característica mais representativa.

<p>Sale la madre Monda con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrimir; y con ella Ana de Coca y Vicenta.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 298)</p>	<p>Entra mãe Taboca com suas toucas de viúva, um capacete, um montante e duas espadas de esgrimir; e com ela, Ana de Coca e Vicenta.</p>
--	---

Em português também é possível encontrar o verbo “mondar” com o primeiro significado mencionado em alguns dicionários, como Aulete²⁰ e Priberam²¹. Assim, a primeira tradução escolhida para este nome foi “mãe Poda” devido ao verbo “podar” significar exatamente “aparar galhos de árvores ou ramos de plantas”, ainda que esta palavra não traga o significado de tirar o dinheiro de alguém, havendo claramente uma perda semântica em razão de outra. No entanto, priorizando a ação do roubo praticada pela personagem – sua maior característica na obra –, outras opções consideradas foram “mãe Aparar Tudo”, “mãe Aparada”, “mãe Limpa Tudo”, “mãe Limpadeira” e “mãe Taboca”. Segundo o mesmo dicionário Aulete mencionado anteriormente, “dar taboca (em)” é uma expressão popular brasileira que significa lograr, ludibriar alguém para levar vantagem; sendo assim, a escolha desta opção deve-se por seu significado semelhante ao da principal intenção do termo utilizado em espanhol.

É curioso notar, entretanto, que em determinado momento do texto a personagem Pitorra chama a si mesma *hija Pela*, fazendo referência à *madre Monda*. O verbo *pelar*, segundo o dicionário *Academia autoridades de 1737*²², significa “arrancar, quitar o raer el pelo; quitar las plumas a las aves”; metaforicamente significa “quitar con engaño, arte o violencia los bienes a otro”. Neste caso (como também em outras obras), Quevedo utiliza mais uma vez o verbo para nomear a personagem através de suas ações.

<p>CHILLONA</p> <p>Yo, madre Monda, soy la hija Pela.</p>	<p>GRITONA</p> <p>Eu, mãe Taboca, sou a filha Sisa.</p>
--	--

¹⁹ Dicionário *Academia Autoridades* (1734), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>, acesso em 18 jul 2019.

²⁰ Dicionário Aulete, disponível em <http://www.aulete.com.br/>, acesso em 18 jul 2019.

²¹ Dicionário Priberam, disponível em <https://dicionario.priberam.org/>, acesso em 18 jul 2019.

²² Dicionário *Academia Autoridades* (1737), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>, acesso em 18 jul 2019.

Llámanme la Chillona. (QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 298)	Me chamam de Gritona.
--	-----------------------

O verbo “pelar” carrega em português o mesmo significado que em espanhol (apesar de “pela” acabar provavelmente remetendo o leitor à contração “por” + “a”), mas a palavra que corresponde melhor ao primeiro significado mencionado é “tosar”, “tosquiar”, “aparar”. No caso de utilizar “filha Tosa” para a tradução de *hija Pela* há a simplificação do significado do nome e a garantia de uma maior comicidade em língua portuguesa. No entanto, a opção admitida na tradução foi “filha Sisa” considerando que o verbo “sisar”, segundo o dicionário *online Michaelis*²³, tem como uma de suas definições “furtar pequenas coisas”, aproximando-se, assim, do significado de roubo, além de manter a métrica utilizada por Quevedo.

É possível também, deste modo, sustentar uma das intenções que Britto (2012, p. 28) propõe em seu “jogo da tradução”, que refere-se ao fato de que a mesma ideia presente no texto fonte deve estar contida no texto traduzido, através de estratégias linguísticas que abarquem a ampla carga semântica contida em determinadas palavras. No entanto, ainda que concorde em partes com este jogo proposto pelo autor, ao longo do processo da tradução de um texto como o de Quevedo, escrito há séculos atrás, é inevitável discordar de uma de suas regras: a que sugere que o texto traduzido possa ser lido pelo leitor como se este estivesse lendo o texto fonte, permitindo-lhe afirmar que leu, de fato, a obra original. Como já mencionado, a distância temporal e linguística do texto fonte e do texto de chegada aqui trabalhados é demasiado grande para que se possa criar uma tradução “ilusória”, isto é, que consiga apagar quaisquer traços que nos levem de volta ao contexto da Espanha do século XVII.

5.2 A MÉTRICA

No que se refere à versificação do “La destreza”, se voltarmos o olhar para a questão métrica é possível perceber um claro padrão existente no texto. A grande maioria dos versos de Quevedo são hendecassílabos; seguido bem de perto estão os versos heptassílabos. Juntos, ambos são responsáveis por dar ritmo ao texto quase que em sua totalidade. Em menor quantidade, mas ainda sim presente, há versos dodecassílabos, eneassílabos, octossílabos,

²³ Dicionário *Michaelis*, disponível em <https://michaelis.uol.com.br/>, acesso em 19 jul 2019.

hexassílabos, pentassílabos, tetrassílabos e trissílabos – este último presente em apenas dois versos, por exemplo.

No ato tradutório do texto ao português buscou-se manter uma certa versificação, de acordo com o texto fonte. Como se sabe, a contagem das sílabas poéticas em língua espanhola difere da adotada pela língua portuguesa: enquanto em espanhol é contado até a sílaba tônica + 1, em português é contado apenas até a sílaba tônica. No entanto, apesar de a nomenclatura das sílabas se alterar (no caso do texto, os versos hendecassílabos em espanhol viram decassílabos em português, por exemplo), o que se levou em consideração para criar o ritmo da tradução foi o número total de sílabas existentes no verso de Quevedo. Assim, apesar de apresentarem nomes diferentes, um verso traduzido apresentará a mesma quantidade de sílabas que seu original – salvo exceções nas quais a mudança foi intencional. Por exemplo, em seu texto Quevedo repetidamente adota palavras graves no final de seus versos; assim, ao contarmos 7 sílabas no verso em espanhol, o chamamos de heptassílabo (pois consideramos 6 + 1), e ao contarmos 7 sílabas no verso em português, o chamamos de hexassílabo (pois se considera 7 - 1).

A fidelidade ao texto (tendo sempre em mente o peso que este termo carrega), para o tradutor de versos, estende-se para além dos significados semânticos, de modo a entender que o ritmo conferido a um texto representa sua essência. Entretanto, perdas e ganhos sempre existirão, e deve-se entender que possivelmente haverá uma forma de compensação. Por isso, em determinados momentos foi possível aumentar ou diminuir um verso quando logo após havia outro verso também passível de ser aumentado ou diminuído, o que possibilita afirmar que a utilização da métrica no texto meta não seguiu de maneira tão ortodoxa a do texto fonte. A exemplificação:

<p>7 En quanto al afirmarse 11 la que pidió, si el hombre replicase 11 y mudare de plática dormido, 11 afirmarse en lo mismo que a pedido.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 300)</p>	<p>E para que a que pede esteja <i>en garde</i>, 10 caso ele contra-ataque 6 e mude de conversa de repente, 10 na tarefa há de ser resiliente. 10</p>
---	--

Neste trecho do texto fonte é possível perceber que há três versos hendecassílabos e um heptassílabo. O texto meta possui três versos decassílabos e um hexassílabo. O fato de o verso menor apenas mudar de lugar não invalida seu ritmo constante, e em determinados momentos do ato tradutório esta ação foi necessária com a intenção de manter o significado do trecho. O mesmo acontece abaixo:

<p>11 La conclusión, que llaman treta rara, 7 se haçe desta manera 7 – atiendan noramala, 11 que la daré, por Cristo, dos hurgones–: 11 base a la espada abriendo ángulo agudo, 11 se ocupa con el cuerpo deste modo 7 y, el braço bien tendido, 11 tomar la guarnición para un bestido.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 301)</p>	<p>Então prestem atenção, 6 ou receberão um belo safanão. 10 O remate, que chamam truque mestre, 10 se faz desta maneira: 6 firme a espada abrindo ângulo agudo, 10 posicione o seu corpo desse modo, 10 e com braço estendido, 6 já tome um enfeite para um vestido. 10</p>
--	---

Observa-se que os primeiros quatro versos do texto fonte seguem o padrão silábico 11-7-7-11. Na sua versão em português, no entanto, este padrão se transforma em 6-10-10-6. Tal fato se dá pela decisão de inverter a ordem destas quatro primeiras orações, com a justificativa de que desta forma a leitura se torna mais clara e fluída.

Há também casos raros em que, ao invés desta inversão descrita acima, o número de sílabas de determinados versos não segue o padrão estabelecido pelo texto fonte. Nenhuma contagem silábica, entretanto, foi acrescentada ao texto traduzido sem que seu equivalente já não existisse no texto de Quevedo (o texto meta conta com trechos hexassílabos, por exemplo, de tal forma que foi possível alterar os versos em português para pentassílabos).

<p>8 Una pelota en su pala 8 lleva, y escrito delante: 8 “A de quedar en pelota 8 quien me dejare que saque.”</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 305)</p>	<p>Um pano junto a si leva, 7 como se isto nos dissesse: 7 “Há de ficar liso 5 Quem me deixar limpar.” 5</p>
---	---

Além disso, houve também uma alteração semântica nestes dois últimos versos. À palavra *pala*, o dicionário *Academia autoridades* de 1737²⁴ confere os seguintes significados: (1) “en el juego de la pelota, es una tabla gruesa con que se impele la pelota”; (2) metafóricamente se toma por astucia o artificio para conseguir o averiguar alguna cosa”; (3) metafóricamente se toma también por la destreza u habilidad de algún sujeto, con alusión a los diestros jugadores de pelota”.

²⁴ Dicionário *Academia Autoridades* (1737), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

Já em relação à palavra *pelota*, o mesmo dicionário, junto ao significado da palavra, apresenta a expressão *dejar en pelota*, que significa “frase que vale quitarse o robarle a alguno todo lo que tiene. Lat. *Dunudare*. Quev. (...) Bail. 10: Una pelota en su pala / lleva, y escrito delante, / ha de quedar en pelota, / quien me dejare que saque.” É possível ver, então, que o dicionário já apresenta a frase escrita por Quevedo, não nos deixando dúvidas de seu significado.

Ao buscar pela palavra *sacar*, o dicionário *Academia autoridades* de 1739²⁵ apresenta significados como: (1) extraer alguna cosa, o ponerla fuera de donde estaba”; (2) “en el juego de pelota o raqueta vale enviar la pelota desde el saque, para que los contrarios la jueguen, volviéndola”; e ainda, em relação à expressão *sacapelotas*: “apodo que se da a la gente común, ordinaria, despreciable, o a la que lo parece según sus acciones.”

Considerando tais acepções, o provável significado desta fala dos músicos se refere ao fato de que o homem que deixar a mulher dar seu primeiro movimento (*sacar*) – isto é, o primeiro movimento no jogo da esgrima e, conseqüentemente, no golpe –, será por ela roubado (*quedar en pelota*). Para sua tradução ao português, a referência à bola e ao saque foi perdida. Ainda que a palavra “sacar” em português possa ser aceita tanto para o contexto de um jogo com bola quanto para o saque de dinheiro, não há para nós uma expressão com a palavra “bola” que nos remeta ao furto. Desse modo, ao preferir mudar a referência do trecho, foi construído “um pano junto a si leva, / como se isto nos dissesse: / ‘há de ficar liso / quem me deixar limpar.” A palavra “limpar”, neste caso, se refere tanto à ação de tirar a sujeira de algo – com o pano –, quanto de limpar os bolsos dos homens, remetendo à expressão “ficar liso”, que se refere tanto à uma superfície que fica lisa após a ação de limpeza, quanto à uma pessoa sem dinheiro.

5.3 RIMAS E SENTIDOS

Pode-se considerar o entremez *La destreza* como um entremez bailado. Ao ser representado nos palcos, a temática da esgrima faz com que se crie uma coreografia com o propósito de representar o duelo de armas. E como em toda boa coreografia, deve haver ritmo. É então, visando este ritmo, que por vezes se faz necessário mudar o referencial de determinado trecho e o adaptar ao contexto que criou Quevedo – tal como o exemplo descrito na seção acima.

²⁵ Dicionário *Academia Autoridades* (1739), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

Quevedo, como já mencionado neste trabalho, gostava de brincar com expressões populares da época. Um exemplo está abaixo:

<p>Para heridas de tomo son mejores las pícaras de lomo, aunque en otras empresas valen más las muchachas de tus mesas.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 302)</p>	<p>Para grandes feridas, chamem as pícaras mais conhecidas, ainda que em negócios mais frequentes as da casa sejam mais atraentes.</p>
--	--

A expressão aqui referenciada é *de tomo y lomo*, que, segundo o dicionário *Academia autoridades* de 1739²⁶, significa “modo adverbial que, además del sentido recto, se aplica a las cosas que son de consideración, importancia o entidad”. Individualmente, a palavra *tomo*, segundo o mesmo dicionário, significa (1) “el grueso, cuerpo, o bulto de alguna cosa; e (2) “metafóricamente significa importancia, valor, estima”. A palavra *lomo*, no entanto, isolada da expressão, não apresenta uma acepção significativa para o contexto do texto. É possível interpretar, no entanto, que para grandes feridas – isto é, golpes considerados importantes –, quem deve aplicá-lo são as moças com maior experiência e respeito no ramo. Na tradução ao português, no entanto, a expressão popular desmembrada foi perdida. Se optou por manter o significado explícito da expressão, favorecendo também a rima das orações.

Outra observação a ser feita em relação a este trecho é que ele, assim como os exemplos da seção anterior, teve sua métrica modificada. Enquanto o texto fonte apresenta o padrão 7-11-7-11, o texto meta apresenta o padrão 6-10-10-10.

No trecho a seguir, madre Monda e suas pupilas são surpreendidas por um aguazil (um oficial de justiça de cargo inferior constante nas histórias de Quevedo, que tem por objetivo interromper as ações delitivas da trama e trazer a parte final do texto) e seu escrivão, que adentram no recinto e as indagam sobre o que acontece lá. Madre Monda então afirma:

<p>MADRE Mas líbranos de mal. Sea bien venido su md. del resuello de la cárcel y el señor baho de perseguir chiflando. Aquí se trata de virtud en todo. Estaba yo ynstruyendo estas muchachas en toda perfección de castañeta.</p>	<p>MÃE TABOCA Livrai-nos desse mal. Seja bem-vindo senhor, mestre dos fôlegos da prisão, mas entra aqui com desplante excessivo. Pois aqui só há de encontrar virtudes. Estava ensinando estas moças a fascinante arte da castanheta.</p>
--	---

²⁶ Dicionário *Academia Autoridades* (1739), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

<p>SCRIBANO La madre Rastreado es muy perfeta.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 303-304)</p>	<p>ESCRIVÃO Pois a mãe Flamenco é muito perfeita.</p>
--	--

Neste trecho há referência a um baile espanhol do século XVII, *Rastreado*. Ainda que nos dicionários antigos não conste a palavra, é sabido que o nome se refere à uma dança – e assim o confirma o dicionário atual da *Real Academia Española*²⁷: “cierto baile español del siglo XVII.” Assim como em outros entremezes, Quevedo o personifica e o apresenta como um personagem da história. Neste caso, o escrivão se refere à madre Monda como *Rastreado* pelo fato de ela lhe afirmar que ensinava suas pupilas a usarem a castanqueta – provavelmente o instrumento era utilizado nos antigos bailes. A saber, em sua versão em português foi utilizado a variante “castanqueta” e não “castanhola” (ambas as grafias são corretas) em virtude da presença a rima existente entre *castañeta* > *perfeta*, preservando-a com o par “castanqueta” > “perfeita”.

A questão, no entanto, se refere à escolha de “Flamenco” para a substituição de *Rastreado*. Inicialmente havia sido mantida a palavra *Rastreado* no texto meta, optando pela tradução estrangeirizante abordada por Venuti (1995). Porém pontuados fatores levaram à opção contrária: um deles se refere à grande estranheza que o termo causaria no leitor brasileiro, aliado ao fato de não existirem grandes registros do citado baile, de modo a dificultar uma possível investigação do termo. E, também, o entremez, por ser uma peça teatral, requer termos e expressões que explicitem seu significado de maneira quase imediata. Cabe destacar que a peça não foi traduzida com a intenção de servir aos amantes do palco – que porventura gostariam de vê-la encenada –, mas aos amantes da literatura, que a tomam como objeto de estudo enquanto texto literário. No entanto, tal fato não exime a incumbência de oferecer uma tradução que pense no texto que, no século XVII, foi produzido para a encenação; logo, os elementos que o caracterizam como tal devem ser respeitados (como a entrega de informações rápidas, citado logo acima).

O segundo termo considerado para substituir *Rastreado* foi “Lambada”. Este estilo musical é originário do Brasil e amplamente conhecido em território nacional. Dessa forma, o leitor seria capaz de identificá-lo rapidamente e associá-lo ao contexto da história sem grandes esforços. No entanto, a palavra escolhida para compor a tradução foi “Flamenco” por dois motivos: primeiro, há a menção às castanquetas logo acima, e o estilo musical mais associado ao

²⁷ Dicionário da *Real Academia Española* (2020), disponível em <https://dle.rae.es/>, acesso em 04 fev. 2020.

instrumento é o flamenco. De novo, isso possibilita ao leitor um rápido reconhecimento e associação do contexto, sendo inclusive esta associação (flamenco e castanhetas, ao invés de lambada e castanhetas) mais viável; segundo, dessa forma é possível permanecer em um lugar que não é a da estrangeirização, tampouco a da domesticação. O flamenco é uma dança originária da Espanha, o que mantém a referência ao local de onde provém o texto, mas também é um estilo muito conhecido no Brasil, de modo que mantém o rápido reconhecimento do leitor.

Em referência aos jogos semânticos que Quevedo faz, um bom exemplo é o descrito a seguir. A personagem Chillona afirma que “soy en la escuela entre moçuelos legos / ynsigne aporreante de talegos”, isto é, que costuma aplicar golpes nos homens. Segundo o dicionário *Academia Autoridades* de 1726, *aporrear* significa “golpear en alguna cosa”.²⁸ No contexto do *entremez*, isto claramente representa um duplo sentido sobre pessoas que ferem fisicamente a outras (em referência à esgrima, que no período do Século de Ouro consistia em uma verdadeira luta) e pessoas que agem de maneira traiçoeira e mal-intencionada, roubando dinheiro. Por esta razão é possível, na tradução, utilizar a palavra “golpeadora”, pois em português esta palavra carrega estes mesmos sentidos.

<p>CHILLONA (...) (yo) soy en la escuela entre moçuelos legos ynsigne aporreante de talegos. De lo bulgar, soy grande enbestidora De qualquier faltiguera, y pretendo sauer la verdadera.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 296)</p>	<p>GRITONA (...) e na escola, entre leigos mocinhos, sou golpeadora nata de tolinhos. Com as técnicas Vulgares invisto em qualquer algibeira, mas eu quero aprender a Verdadeira.</p>
---	---

Já *talago* significa um “saco de lienzo basto, y ordinario de figura angosta, y larga, que sirve para guardar alguna cosa, o llevarla de una parte a otra”.²⁹ No entanto, se refere também à pessoa que não tem arte nem disposição corporal, podendo fazer referência a homens fracos, tanto física quanto moralmente. Desta maneira, seria necessária uma palavra em português que fizesse referência a estas duas definições. A palavra “bocó” é comumente utilizada no Brasil para referir-se a alguém ignorante ou pouco inteligente; é ainda uma pequena mala de couro, ainda que este significado seja desconhecido pela maioria das pessoas. Ainda seria possível

²⁸ Dicionário *Academia Autoridades* (1726), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 18 jul 2019.

²⁹ Dicionário *Academia Autoridades* (1726), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 18 jul 2019.

pensar na palavra “mala” para a tradução de *talego*, visto que esta é uma gíria amplamente difundida no Brasil para referir-se a pessoas importunas, ademais de ter o significado de uma mala utilizada em viagens. No caso de optar por uma destas palavras, haveria uma perda da rima existente no verso em função do significado.

Para a tradução, entretanto, foi escolhida uma opção que mantém a rima final, mas ocasiona a perda do duplo sentido carregado pela palavra em espanhol: “Na escola, entre leigos mocinhos, / sou golpeadora nata de tolinhos”. A palavra “tolinhos” significa uma pessoa tonta, ingênua, de modo que se perde a informação do saco utilizado para carregar algo, mas se mantém a rima, aspecto extremamente importante nas construções de grande parte dos textos de Quevedo.

Outro exemplo, ao início da participação dos músicos na história, também exemplifica bem os duplos sentidos que o autor tanto empregou em seus versos.

<p>MÚSICOS Allá ba con un sombrero que lleva por lo de Flandes más plumas que la Provincia, más corchetes que la cárcel.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 304)</p>	<p>MÚSICOS E lá vai com um chapéu que usa por ser de Flandres, mais ornado que a Província e com mais tiras que a prisão.</p>
--	--

Por *pluma*, o dicionário *Academia autoridades* de 1737³⁰ nos dá as seguintes acepções: “el ornamento con que la naturaleza viste y cubre las aves (...)”, ou seja, a mesma definição que temos na língua portuguesa, e “metafóricamente se toma por riquezas, bienes y hacienda”. Já *corchete*, este mesmo dicionário define: “por alusión se daba este nombre antes a ciertos Ministros que tenían los Alguaciles para llevar agarrados a los presos y delincuentes: y hoy llaman así los porteros a los Alcaldes” e também “especie de broche compuesto de macho y hembra, que se hace ordinariamente de alambre, y su uso es para abrochar alguna cosa”. Tendo isso em conta, se percebe que o duplo sentido do trecho se concentra mais especificamente na frase “más corchetes que la cárcel”. A intenção foi dizer que a personagem andava com um chapéu demasiado enfeitado, e para dar a noção de intensidade, diz que levava mais *corchetes* que a prisão. Para a versão em língua portuguesa, foi utilizada uma palavra que corresponde bem ao sentido do original, e ainda mantém o referencial, que é “tira”. Segundo as acepções do

³⁰ Dicionário *Academia Autoridades* (1737), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

dicionário Michaelis³¹, tira significa tanto “faixa estreita de material que serve para amarrar, atar ou enfeitar” quanto “agente de polícia” (coloquialmente). Sabe-se que este termo pode conferir certa modernidade ao texto, mas desta forma se mantém o significado de um chapéu ornado – dessa vez com fitas –, associado aos trabalhadores das prisões.

5.4 O VOCABULÁRIO DE ESGRIMA

Quevedo é um autor rebuscado. Se normalmente seus textos exigem uma atenção especial até mesmo de um exímio leitor, essa dificuldade pode ser considerada maior se tivermos em mãos um texto com termos técnicos e específicos. É o caso do “La destreza”. O texto é repleto de ângulos, linhas, reveses, estocadas, tretas... Obviamente, em um texto que tem como cenário a esgrima é natural que nos deparemos com a linguagem utilizada neste esporte. E a todo momento o autor se vale desse vocabulário para criar imagens e mesclá-las à metáfora do roubo. Neste caso, essas imagens criadas cumprem um papel importante para a peça teatral em si, pois quando representada, cria no palco uma verdadeira coreografia. Como dito anteriormente, o “La destreza” é um entremez bailado, e este baile criado com as armas é o que o estrutura. Talvez mais do que a comicidade, a dança dos rápidos movimentos exigidos pela letra tenha sido seu ponto forte durante as encenações no Século de Ouro.

Segundo Jauralde Pou, “por sus alusiones es probablemente el entremés más difícil y el que más actualidad ha perdido” (apud ORTIZ, 2015, p. 167). De fato, a esgrima é uma prática secular, porém seu ápice está hoje tão distante que talvez suas particularidades cheguem até nós com dificuldade.

Logo no início do texto essas alusões ficam bem claras. O título (destreza) se refere à técnica de esgrima de mesmo nome. A esgrima científica, que foi aperfeiçoada por Luis Pacheco de Narváez, levava o nome de *Verdadera destreza*, e se opunha à *Vulgar destreza*, da qual Quevedo era adepto. Esta técnica *Vulgar* era muito praticada, porém era considerada por muitos uma esgrima que tendia à violência e à rudeza. E foi então que Narváez expandiu e aperfeiçoou um método mais seguro, baseado na matemática, que não dependia das habilidades físicas dos adversários, mas de suas aptidões lógicas e geométricas, fatores universais, podendo ser aprendido por qualquer estudante.

Por tal motivo, logo no início do texto a personagem Chillon afirma que “de lo vulgar, soy grande embestidora / de cualquier faltriquera, / y pretendo saber la verdadera”; isto significa

³¹ Dicionário Michaelis (2020), disponível em <https://michaelis.uol.com.br/>, acesso em 04 fev. 2020.

que ela era uma esgrimidora vulgar, mas gostaria de aprender, na escola de madre Monda, a verdadeira destreza – isto é, a arte do roubo.

Ainda acerca de Chillona, esta ao ser elogiada por sua colega, responde:

El natural alabo, pues las de puño en un çerrojo clavo (...)	É elogio válido, com uma estocada eu abro o ferrolho (...)
(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 296)	

Com tal afirmação, a personagem afirma que com uma simples estocada de punho (“estocada” se refere ao movimento com a espada, e “de punho” ao tipo de espada utilizada) conseguia abrir ferrolhos, isto é, era capaz de roubar ao homem mais tacanho, mesmo que este guardasse seu dinheiro trancado com ferrolhos – ou, como diríamos no Brasil, “a sete chaves”.

Em certos momentos, na tradução, foi possível manter o vocabulário referente à esgrima, mas em outros, modificações foram necessárias em detrimento de um melhor entendimento. É possível observar outra destas referências na seguinte fala de Chillona:

Y aunqu'es Morales la destreça mesma, tiene malos rebeses la quaresma. Ysabel Ana es toda juego limpio, y con ella y con Robles se me acuerda que hiere con el arco y con la cuerda.	Mas mesmo que seja a própria destreza, tem ainda reveses que despreza. Isabel Ana joga sempre limpo, e dela e de Robles bem me lembro, com instrumentos ferem desatentos.
(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 296-297)	

A primeira se dá na frase “tiene malos rebeses la quaresma”. Sobre *revés*, o dicionário *Academia autoridades* de 1737³² diz que “en la esgrima se llama el golpe que se da con la espada diagonalmente, hiriendo en la parte derecha”. Na sua tradução foi possível manter a palavra “revés” pois, segundo o dicionário *Michaelis*³³, esta significa, entre outras acepções, “golpe ou cutilada desferido de maneira oblíqua”, remetendo ao ato de luta. Depois, quando a personagem diz que Robles “hiere con el arco y con la cuerda”, possivelmente está remetendo à expressão *herir de arco*, encontrada no dicionário *Academia autoridades* de 1734³⁴, que é uma “frase de la destreza, que significa herir de punta o de estocada”. Na tradução, no entanto,

³² Dicionário *Academia Autoridades* (1737), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

³³ Dicionário *Michaelis*, disponível em <https://michaelis.uol.com.br/>, acesso em 19 jul 2019.

³⁴ Dicionário *Academia Autoridades* (1734), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

a expressão foi substituída apenas pela palavra “instrumentos”, e de igual forma se construiu um sentido completo.

Posteriormente no texto, em dado momento madre Monda, dirigindo-se a uma de suas pupilas, afirma:

<p>Mari Pitorra, hazla preguntillas. ¡Qué espadas estas para en zapatillas! Tomáys vos por de dentro o por de fuera?</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 299)</p>	<p>Mari Perdiz, faça umas perguntinhas. Nas espadas não bote as sapatilhas! Você toma por dentro ou por fora?</p>
--	--

Em um primeiro momento, a palavra *zapatillas* pode causar estranhamento no leitor. Mas ela não se refere a nenhum tipo de calçado, e sim a um “botón de cuero que se pone en la punta de la espada negra, para que no hiera en la esgrima.”³⁵ Inicialmente palavras como “precaução” ou “medida de segurança” foram cogitadas para compor sua tradução, de modo a construir a frase eliminando a referência ao termo da esgrima. No entanto, a palavra “sapatilha”, em português, também significa “botão de couro fixado na ponta de uma espada, a fim de evitar acidentes”³⁶. Ainda que a palavra cause estranhamento, a acepção mais popular de “sapatilha” é a de um objeto feito para ser calçado, isto é, posto na extremidade – leia-se pé – de alguém. Dessa forma, o leitor mais atento é conduzido a interpretar o seu real significado no contexto da peça. Além disso, o leitor, ao optar por ler uma obra que trata da esgrima, certamente estará ciente de que se deparará com palavras condizentes a ela ao longo do texto, de modo que deve estar preparado para possíveis estranhamentos.

Indo em direção contrária a da tradução etnocêntrica, abordada por Berman (2007), a tradução do “La destreza” não buscou eliminar de fato os estranhamentos lexicais e sintáticos encontrados no entremez. Desse modo, não foi objetivado trazer todos os elementos textuais à nossa cultura, considerando principalmente que estes elementos dos quais se fala correspondem à esgrima, peça chave da obra. Se assim fosse, certamente haveria outras maneiras de traduzir o trecho comentado acima.

Em dado momento do texto, madre Monda diz à Chillona: “Medio de proporción más verdadero / es, Chillona, el dinero. / La destreça de todos siempre a sido / – así vulgares como verdaderos – / dar y no reçivir”. Aqui, “medio de proporción” faz referência a uma expressão

³⁵ Dicionário *Academia Autoridades* (1739), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

³⁶ Dicionário *Michaelis* (2020), disponível em <https://michaelis.uol.com.br/>, acesso em 04 fev. 2020.

criada por Luis Pacheco de Narváez³⁷. Este “medio de proporción” se refere à distância mais próxima do adversário que um combatente pode observar e reagir a possíveis ameaças. Para calcular tal distância, o esgrimista utilizou a relação entre as duas armas como guia; caso os dois oponentes tenham corpos iguais e espadas iguais, eles compartilharão da mesma medida de proporção [figura 5].

Figura 5 – Ilustração do conceito de *medio de proporción*



Fonte: Destreza Blog, 2012

No português brasileiro, esta expressão não faz parte da linguagem relacionada à esgrima, de modo que não é possível encontrar um real sentido para ela; mas se a retirássemos do texto, ou a substituíssemos por alguma expressão mais corrente, se perderia uma forte

³⁷ Informação retirada do *site* Destreza Blog, disponível em <http://www.destreza.us/blog/>, acesso em 19 jul 2019.

característica de Quevedo, que é a de sempre referenciar – e criticar – seus inimigos. Desse modo, ao elaborar a frase “a única proporção a se medir (...) é a do dinheiro”, acredito ter sido possível manter a referência à expressão criada por Narváez, ao mesmo tempo em que a frase adquire um significado concreto.

<p>MADRE MONDA Medio de proporción más verdadero es, Chillona, el dinero. La destreça de todos siempre a sido – así vulgares como verdaderos – dar y no reçivir: pues ten en punto, por caridad que vais connigo agora. La que esgrimiere el jeme por espada reçiba mucho, pero no dé nada.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 299-300)</p>	<p>MÃE TABOCA A única proporção a se medir, Gritona, é a do dinheiro. A destreza certa sempre tem sido – tanto a Vulgar quanto a Verdadeira – dar e não receber: e preste atenção, por caridade serão instruídas. Que aquela que empunhar uma espada receba muito, mas que não dê nada.</p>
---	--

O trecho a seguir, retirado de uma das instruções de madre Monda às pupilas, exemplifica uma alteração na expressão que referencia a esgrima.

<p>En quanto al afirmarse la que pidió, si el hombre replicase y mudare de plática dormido, afirmarse en lo mismo que a pedido.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 300)</p>	<p>É para que a que pede esteja <i>en garde</i>, caso ele contra-ataque e mude de conversa de repente, na tarefa há de ser resiliente.</p>
---	--

De acordo com o dicionário *Academia autoridades*³⁸, *afirmarse*, na esgrima, “es aguardar en cualquier postura, y debajo de cualquier ángulo, a que el contrario acometa.” No trecho, a instrução é para que a moça aguarde, e caso o homem a conteste, ela mantenha a postura em sua decisão de pedir. Na tradução para o português, esta expressão foi substituída por outro termo presente no vocabulário da esgrima, mas que não aparece no texto de Quevedo: *en garde* (em guarda). A expressão é utilizada pelo juiz do combate em orientação a que os adversários estejam prontos (isto é, em posição “de guarda”) para o início da luta. Tal expressão, ainda que em língua francesa, é conhecida a nível mundial, de modo que possivelmente não causaria estranhamento ao leitor, além de preservar o significado do texto fonte. É também um exemplo da transcrição, abordada por Campos (2015). Quando o autor afirma que o tradutor

³⁸ Dicionário *Academia Autoridades* (1726), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

deve servir ao papel de recriador, considera-se que este deva acrescentar palavras, expressões e/ou significados novos de modo que estes elementos se incluam no texto meta carregando toda (ou tanto quanto seja possível) a informação contida no texto fonte, mas que por alguma razão não é passível de ser transposta à tradução com o mesmo referencial.

No seguinte trecho, há um exemplo de termo da esgrima que foi apagado da tradução:

<p>Llamo neçesitar al enemigo el tomalle la haçienda, de manera que le dejéis después neçesitado.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 300)</p>	<p>Chamo de “inimigo necessário” aquele de quem tomamos riquezas, de modo a deixá-lo necessitado.</p>
---	--

Na frase, a palavra *necesitar*, segundo Ortiz (2015, p. 328), é a expressão usada na esgrima pelo combatente quando este quer que seu adversário se aproxime. Assim, no contexto da frase construída por Quevedo, a mulher *pidona* chama “necesitar” ao dinheiro que quer para si. No entanto, tal palavra forma um par com a palavra *necesitado* duas frases abaixo, o que de certa forma limita as opções de tradução para que o jogo feito pelo autor permaneça presente. Por tal fato, na tradução se apagou a informação referente à esgrima, sendo a frase transformada em “inimigo necessário”, que completa o sentido da frase seguinte, pois do mesmo modo dá a entender que as moças precisam deste inimigo para tirar-lhes o dinheiro.

No seguinte trecho, foram pensadas duas alternativas para as traduções. A tradução descartada está posta na coluna do meio, e a tradução final está à direita:

<p>Husábanse en lo biejo estocadas de puño: mas estocada puño es cosa poca, mexor es estocada saya y ropa.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 300)</p>	<p>Antes se atacava com pequenos sopapos: mas atacar com sopapo não é bom, melhor investir em encher o papo.</p>	<p>Antes investia-se com estocadas em punho: mas investir em punho é coisa pouca, é melhor investir em saia e roupa.</p>
--	---	---

Nesta parte, a única referência à arte da esgrima se dá com as palavras *estocadas de puño*; como mencionado anteriormente, *estocada* se refere ao movimento no jogo, ao passo que *de puño* se refere ao tipo de espada utilizada. A expressão “encher o papo”, presente na coluna do meio, contempla de maneira satisfatória a ideia transmitida pelo texto fonte, que é a de uma mulher que se apodera de tudo quanto pode. No entanto, se perderia a referência à esgrima, fato que levou à escolha da opção na última coluna.

É interessante notar como no exemplo citado acima é possível pensar na teoria da equivalência direcional abordada por Pym (2017), em oposição à equivalência natural. Esta equivalência direcional sustenta o fato de que o tradutor tem uma escolha a fazer entre várias estratégias de tradução. Em outras palavras, há diversas maneiras de se traduzir um mesmo texto, e deve-se escolher uma direção a seguir. Ao passo que a equivalência natural traduz termos para seus equivalente já pré-estabelecidos, a direcional amplia o leque de traduções possíveis. Segundo o autor (2017, p. 70), para verificar se um equivalente é natural ou direcional o teste mais simples a ser feito é o da “retradução”, que consiste basicamente em traduzir o texto meta de volta para a língua fonte e depois comparar as duas versões na língua fonte. Quando a equivalência natural prevalece, por exemplo, “podemos ir de *Friday* para *viernes* e novamente para *Friday*, de forma que não faz diferença qual termo é o de partida e qual a tradução”, ao passo que com a direcional dificilmente voltaríamos para o mesmo elemento de partida. Traduções que envolvem esta equivalência direcional permeiam muitos trechos traduzidos do “La destreza”, ainda que tenha sido citado apenas este a modo de exemplificação.

O trecho a seguir pode ser lido como um desafio; suas referências são de difícil acesso.

<p>Ángulo agudo mano de ricubo (sic) en forma de cuchar uñas de encaje, que todo esotro es ángulo salvaje.</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 301)</p>	<p>Ângulo agudo, mão pronta pr’assaltar, e com a mão bem firme para empalmar, porque todo o resto é ângulo inútil.</p>
---	--

No entanto, nos aclara Ortiz (2015, p. 328) que *ángulo agudo mano de ricubo* se refere “a la vez que se hacía 90° desde la tierra con la espada (con la otra mano se hacía el gesto de robar”. E *uñas de encaje* “se llama a las posiciones de la mano, con que se sostiene la espada, con respecto al plano horizontal, estas posiciones, ‘uñas’, pueden ser: arriba, abajo, adentro, etc. (en este caso se refiere a cómo colocar las uñas cuando se quiere alcanzar el dinero).” Neste caso, em relação à tradução ao português, a única mudança feita está na mão, agora “bem firme”, que se refere a um modo de segurar a espada (e o dinheiro), e não à sua posição.

Neste último exemplo, além da inversão das frases e da métrica realizada (de 11-7-7-11 para 7-11-11-7), o que se pode comentar é a palavra *conclusión*, que, segundo Ortiz (2015, p. 328), significa “herida con que se derrota al contrario (en este caso cuando se toma la guarnición, o sea, el dinero).”

<p>La conclusión, que llaman treta rara, se hace desta manera – atiendan noramala, que la daré, por Cristo, dos hurgones –: (...)</p> <p>(QUEVEDO Y VILLEGAS apud ASENSIO, 1971, p. 301)</p>	<p>Então prestem atenção, ou receberão um belo safanão. O remate, que chamam truque mestre, bem se faz desta maneira: (...)</p>
--	--

Nesse caso, a palavra “remate” não é específica ao vocabulário da esgrima, mas significa “ação ou efeito de rematar; acabamento, arrematação, conclusão, fim, término”³⁹, de modo que o significado desejado para a frase permanece intacto. Há ainda a palavra *treta*, termo específico da esgrima. Segundo o dicionário *Academia autoridades* de 1739⁴⁰, significa “el concepto, o pensamiento, que forma cualquiera de los batalladores para la defensa propia, u ofensa de su contrario, y acción correspondiente a él, sin que este pueda fácilmente comprenderle en cualquiera de los lances y tiempos que se ofrecen”. Ainda que em português a palavra “treta” corresponda à “habilidade ou destreza ao lutar”, optou-se, para a tradução, a expressão “truque mestre”, de modo que se apagou a referência à esgrima, mas o significado se manteve intacto.

De acordo com a afirmação de Britto (2012, p. 28), já mencionada anteriormente, o tradutor deve pressupor que todo texto tem um sentido específico, mas deve-se atentar às suas pluralidades de sentidos. Assim sendo, deve a tradução dispor de um olhar atento que, ao chegar ao resultado final, não tenha tirado ideias do texto fonte, tampouco acrescentado informações não existentes. E, de fato, esse “respeito” aos sentidos de *conclusión* e *treta* foram preservados no texto meta, pois encontrou-se palavras no português que imprimem cargas semânticas semelhantes.

Ao analisar a tradução do entremez, pode-se dizer que Quevedo é um autor cujos textos requerem uma alta dose de criatividade ao serem vertidos para outra língua. É normal se perguntar, então, se tanta criatividade não corresponderia a uma falta de fidelidade. Atualmente ainda há uma certa tendência em afirmar que fidelidade e criatividade são conceitos que se contrapõem, no entanto, cada vez menos é possível sustentar tal afirmação. Fidelidade e criatividade, na verdade, se complementam de acordo com o tipo de texto que se traduz. É certamente também há de ser levado em conta o que se entende a partir de tais conceitos. É possível dizer que a fidelidade não equivale à tradução literal do texto, isto é, a tradução “palavra por palavra”. Ela é mais do que a transposição linear dos elementos linguísticos que

³⁹ Dicionário Michaelis (2020), disponível em <https://michaelis.uol.com.br/>, acesso em 04 fev. 2020.

⁴⁰ Dicionário *Academia Autoridades* (1739), disponível em <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>, acesso em 04 fev. 2020.

constituem um texto. Assim como a criatividade é mais do que introduzir letras e conceitos novos no texto meta. Podemos tê-la como a capacidade de olhar para um único referencial de diversas maneiras, explorando todas as suas possibilidades. É como se tivéssemos que descrever um mesmo objeto várias vezes, e cada vez de um jeito diferente. É assim que a tradução criativa se dá muitas vezes: exploramos as possibilidades de definições para um referencial, e por fim escolhemos uma delas baseados em determinados critérios. O equilíbrio consiste, talvez, em justamente decidir **ao que** ser fiel dentro de uma tradução – seja à sintaxe, à semântica, ao ritmo ou outro –, e se valer da criatividade para tentar compensar demais perdas, de modo que estas não sejam de fato perdas, mas caminhos alternativos para se chegar ao destino final.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi apresentado nesta dissertação a tradução comentada ao português brasileiro do entremez intitulado “La destreza” (1624), escrito pelo espanhol Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Nesta peça, Quevedo aborda a temática da esgrima, apresentando-a ao público como uma metáfora para a ambição. A esgrima, contudo, é um esporte tão antigo que se confunde com a própria história da evolução do homem, sendo constantemente aludida em textos literários. Primeiro era usada como instrumento de defesa, em seguida como instrumento de conquista e poder, passando posteriormente à competência de esporte – e como tal segue até os dias atuais.

Para alcançar o objetivo deste trabalho foi feito inicialmente um amplo estudo acerca da vida do autor e do contexto em que este viveu, apresentados nos capítulos que antecedem a tradução. Na introdução foi exposto o referencial teórico adotado durante o processo de tradução do entremez “La destreza”. O segundo capítulo foi destinado à uma investigação biográfica do autor e ao estudo de suas obras, bem como o ambiente histórico e social no qual estava inserido. Foi descrita a inimizade que Quevedo mantinha com o esgrimista Luis Pacheco de Narváez e de que maneira esta relação afetou as obras de Quevedo, mais especificamente o “Entremés de La destreza”. O terceiro capítulo se inicia com um breve panorama histórico do teatro desde a antiguidade, passando pela fundamental Poética de Aristóteles até chegar à popularização do espetáculo do Século de Ouro espanhol. Foi dedicado também ao estudo do gênero entremez em sua totalidade, abordando os demais escritores áureos que escreveram peças curtas, mas com enfoque nos escritos por Quevedo. Ainda, foi feito um estudo acerca da disseminação do entremez em Portugal, país que serviu como porta de entrada para o gênero no Brasil. O quarto capítulo tratou da tradução da obra em si, e o quinto, por sua vez, destinou-se aos comentários referentes ao processo tradutório da peça, com enfoque nos trechos mais significativos.

Quevedo foi um escritor múltiplo, que se dedicou a escrever sobre variados temas, mais precisamente sobre o que via acontecer a sua volta. Seus entremezes, enquanto peças satíricas, registram seu pensamento acerca dos comportamentos delitivos característicos da sociedade em que vivia. Assim como as peças de Martins Pena se tornaram atemporais para o público brasileiro, também o são as escritas por Quevedo. Dessa forma, este estudo procurou apresentar a importância de tais escritos tanto a nível de entretenimento para o público da época quanto de texto literário repleto de características linguísticas passíveis a análises mais apuradas.

Ademais, a tradução aqui apresentada pode também ser benéfica no que se refere à divulgação de Quevedo, um autor tão importante na história literária da Espanha, no cenário nacional.

A realização de tal ato tradutório foi o resultado de uma imersão completa no período histórico do Século de Ouro espanhol, sem a qual teria sido impossível adentrar de fato no texto quevediano. Desse modo, na tradução foi procurado manter determinadas características estilísticas do autor, tais como duplos sentidos, metáforas, formas de tratamento, sonoridade dos versos, entre outras – tendo consciência, entretanto, que em todo ato tradutório são necessárias negociações, em decorrência das eventuais perdas (ou desvios do caminho) sofridas ao longo do percurso. Todas as decisões foram devidamente embasadas e justificadas, seja na parte teórica ou linguística.

Segundo Burke (2009, p. 14), “a expressão ‘tradução cultural’ foi originalmente cunhada por antropólogos do círculo do Edward Evans-Pritchard para descrever o que ocorre em encontros culturais quando cada lado tenta compreender as ações do outro”. De igual modo poderia se pensar acerca de textos escritos, quando o tradutor destes se vê obrigado a compreender a ação e a cultura do texto fonte para então transpô-lo à cultura do texto meta e, assim, criar uma ligação que os una.

Wolfgang Iser (apud PYM, 2017, p. 284), por sua vez, “considera a tradução um conceito chave não apenas para o ‘encontro entre culturas’, mas também para as interações entre elas”. Deste modo, associando tal pensamento aos antropólogos citados por Burke, mais do que uma cultura compreender a outra é necessário que o tradutor saiba exatamente o que manter de cada uma em seu texto, criando, assim, uma obra capaz de transmitir interesses diversos.

Contudo, segundo Burke (2009, p. 13), “um grande problema para qualquer pessoa que esteja traduzindo literatura cômica, por exemplo, é que o senso de humor das várias culturas, suas ‘culturas do riso’, como foram chamadas, são muito diferentes. Piadas não conseguem cruzar fronteiras”. Cabe lembrar mais uma vez que o entremez é senão um gênero voltado à comicidade, estando estritamente ligado às burlas da época em que foi escrito e à sociedade para a qual foi escrito. Deste modo, seguindo o pensamento do autor, o tradutor deste gênero literário teria em mãos um grande problema, visto que seu caráter cômico não seria passível de transposição.

Entretanto, o desafio foi aceito e cumprido. O objetivo principal proposto com a realização deste trabalho foi alcançado. Ainda assim, é difícil não se perguntar: quais condições uma tradução literária deve cumprir para que seja considerada um sucesso? Tal indagação provém do fato de que uma tradução literária contribui de maneira significativa para a

sobrevivência de sua obra original, além de enriquecer a literatura do país ao qual chega; no entanto, uma má tradução também é capaz de distorcer negativamente a recepção de uma excelente obra.

Alguns diriam que uma das principais regras da tradução consiste em dizer tudo o que diz o original, e não dizer nada que o original não diga. Mas seria possível assegurar o que “diz” o texto literário? Não seria ele composto por interpretações múltiplas e únicas, adotando particularidades variáveis de acordo com cada leitor – ou tradutor – que nele se debruça? De todas as características que um texto literário possui, pode-se considerar que indubitabilidade não é uma delas.

O que posso afirmar é que através da tradução do entremez “La destreza” pretende-se levar ao público brasileiro uma parte do vasto universo que é Quevedo. Mas ainda há mais para se desbravar. Os estudos sobre o autor e seus entremezes tem ainda um longo caminho a ser percorrido com novos pesquisadores e tradutores, pois há diversas vertentes e um amplo acervo esperando para serem explorados.

7 REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Alfonso Rey. **Obras completas en prosa de Quevedo**: Introducción al volumen II. Obras burlescas y el "Buscón". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2z2z7>. Acesso em: 19 jul. 2019.

ARELLANO, Ignacio. **Historia del teatro español del siglo XVII**. 5. ed. Madri: Cátedra, 2012.

ARELLANO, Ignacio. La poesía satírico-burlesca de Quevedo: coordenadas esenciales. **Revista Anthropos**: Huellas del conocimiento, Barcelona, ed. Extra 6, p. 39-48, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2Pd7wZR>. Acesso em: 20 out. 2019.

ARELLANO, Ignacio. **Siete siglos de autores españoles**. Kassel: Edition Reichenberger, 1991. 362 p. Disponível em: <https://bit.ly/2K6NbCJ>. Acesso em: 24 maio 2019.

ARJONA, José Homero. La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega. **Hispanic Review**, Pensilvânia, v. VII, n. 1, p. 1-21, 1939. Disponível em: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/701>. Acesso em: 24 maio 2019.

ASENSIO, Eugenio. **Itinerario del entremés**: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo. 2. ed. Madri: Editorial Gredos, S. A., 1971.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica. Tradução de Maria Emília Pereira. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini – 2ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: UFSC/PGET, 2007.

BLANCO, Mercedes. Del Infierno al Parnaso: Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini. **La Perinola**: revista de investigación quevediana, Navarra, v. 2, p. 155-193, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2Z1GoPb>. Acesso em: 19 jul. 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BURKE, Peter; HSIA, R. Po - Chia (org.). **A Tradição Cultural nos Primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Unesp, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Org.: Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Prefácio. *In*: CRUZ, Guilherme Braga da (org.). **Catálogo da Coleção de Miscelâneas**: teatro. Coimbra: Coimbra Editora, 1974. Disponível em: <https://bit.ly/2RScI68>. Acesso em: 2 fev. 2020.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Viaje al Parnaso**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. 151 p. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-del-parnaso--1/html/>. Acesso em: 21 maio 2019.

CESCO, Andréa. **Sueños y discursos, de Quevedo**: barroco, sátira e tradução. Florianópolis, SC, 2007. 207 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

DEFENSIVE Distance – Medio de Proporción. Califórnia, 2012. Disponível em: <http://www.destreza.us/blog/2012/04/24/defensive-distance-medio-de-proporcion/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

DESTRÉE, Pierre. A comédia na Poética de Aristóteles. **Organon**, Porto Alegre, v. 24, ed. 49, p. 69-94, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/28993/17731>. Acesso em: 27 jan. 2020.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em <http://web.frl.es/DA.html>. Acesso em: 11 mai. 2019.

FERNÁNDEZ, María Hernández. **Confluencias entre la poesía satírica y la obra dramática de Quevedo**. In: Actas del VII Congreso de la AISO. Centro Virtual Cervantes, 2006. p. 339-344. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_048.pdf. Acesso em: 11 mai. 2019.

FERNÁNDEZ, María Hernández. **El teatro de Quevedo**. 751 p. Tese (Programa Historia e Invención de los Textos Literarios Hispánicos) - Universidade de Barcelona, Barcelona, 2009. Disponível em: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35035/1/01.MHF_VOL_I.pdf. Acesso em: 11 mai. 2019.

FONSECA, Elizabeth Pereira A. d. O entremez e a atuação da censura em Portugal, na segunda metade dos Setecentos. **XIV Encontro Regional de História 1964-2014: 50 anos do golpe militar no Brasil**, Campo Mourão, p. 1429-1438, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/36UfdsK>. Acesso em: 2 fev. 2020.

GONZALO GARCÍA, Consuelo; GARCÍA YEBRA, Valentín (eds.). **Manual de documentación para la traducción literaria**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2005.

GRACIÁN, Baltasar. **Arte de ingenio. Tratado de la agudeza**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-de-ingenio-tratado-de-la-agudeza--0/>. Acesso em: 23 jan. 2020.

GUINSBURG, J.; CUNHA, N. **Teatro espanhol do Século de Ouro**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 815 p.

HAYERBECK, Erwin. Origen y características del entremés. **Documentos Lingüísticos y Literarios**, Chile, n. 11, p. 53-60, 1985. Disponível em: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=296. Acesso em: 19 abr. 2019.

HAZAS, Antonio Rey. Sobre Quevedo y Cervantes. **La Perinola**, Navarra, v. 12, p. 201-229, 2008. Disponível em: <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/la-perinola/article/view/27944>. Acesso em: 19 maio 2019.

HUERTA CALVO, Javier. Para una poética de la representación en el siglo de oro: función de las piezas menores. **1616**: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Salamanca, n. 3, p. 69-81, 1980. Disponible em: <https://bit.ly/2Ufg7gQ>. Acceso em: 31 jan. 2020.

JAURALDE POU, Pablo. Realidad y leyenda de la prisión de Quevedo en el Convento de San Marcos. **Tierras de León**: Revista de la Diputación Provincial, Espanha, v. 20, n. 40, p. 115-122, 1980. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2006712>. Acceso em: 19 jul. 2019.

LA Literatura y la Cultura del Siglo de Oro. Intérprete: Carlos Mata Induráin. [S. l.]: Uniasselvi, 2019. Disponible em: <https://www.eventials.com/UNIASSELVI/la-literatura-y-la-cultura-del-siglo-de-oro/>. Acceso em: 10 fev. 2020.

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, ed. 27, p. 181-192, 2013. Disponible em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29344/16237>. Acceso em: 2 fev. 2020.

LOBATO, María Luisa. Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto. **Criticón**, Toulouse, n. 46, p. 225-134, 1989. Disponible em: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/046/046_127.pdf. Acceso em: 20 abr. 2019.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del barroco**: análisis de una estructura histórica. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

MARTÍNEZ LÓPEZ, María José. **El entremés**: radiografía de un género. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 1997. 303 p. Disponible em: <https://bit.ly/2Kw0yNc>. Acceso em: 19 abr. 2019.

NAVAS RUIZ, Ricardo. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro. **Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español**, Madri, n. 38-39, p. 45-52, 1991. Disponible em: <https://bit.ly/2DjKcTL>. Acceso em: 19 jul. 2019.

OLIVEIRA, Ricardo de. Valimento, privança e favoritismo: aspectos da teoria e cultura política do Antigo Regime. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 50, p. 217-238, 2005. Disponible em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n50/28279.pdf>. Acceso em: 21 maio 2019.

ORTIZ, Nortan Javier Palacio. **El teatro de Quevedo**: una aproximación pragmática. 2015. Tese - Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=66167>. Acceso em: 6 fev. 2020.

PAZ, Amelia de. Góngora... ¿y Quevedo?. **Criticón**, Toulouse, n. 75, p. 29-47, 1999. Disponible em: https://cvc.cervantes.es/Literatura/criticon/PDF/075/075_031.pdf. Acceso em: 20 maio 2019.

PERAITA, Carmen. **Quevedo y el joven Felipe IV**: el príncipe cristiano y el arte del consejo. Kassel: Edition Reichenberger, 1997. 230 p. Disponible em: <https://bit.ly/2wptcHg>. Acceso em: 21 maio 2019.

PÉREZ PASTOR, Cristobal. **Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII**. Madri: Imprenta de la Revista Española, 1901. Disponible em:

<http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/bidicam/es/consulta/registro.cmd?id=10989>. Acesso em: 5 fev. 2020.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Edusp, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/2SgE05j>. Acesso em: 2 fev. 2020.

PYM, Anthony. **Explorando teorias da tradução**. Tradução de Cláudia Borges de Faveri, Rodrigo Borges de Faveri e Juliana Stein. São Paulo: Perspectiva, 2017.

QUINTANAR, María José Tobar. La autoridad de El Parnaso español y Las tres musas últimas castellanas: criterio editorial para la poesía de Quevedo. **La Perinola: revista de investigación quevediana**, Navarra, v. 17, p. 335-356, 2013. Disponível em: <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/la-perinola/issue/view/31>. Acesso em: 19 jul. 2019.

RAMOS, Eva Álvarez. Hacia una nueva (re)visión del mito de don Juan: análisis y valoraciones. In: XLI Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español, 2006, Málaga. **Actas del XLI Congreso**. Centro Virtual Cervantes, 2007. Tema: 125 años del nacimiento de Picasso en Málaga, p. 363-375. Disponível em: <https://bit.ly/2xXbUCl>. Acesso em: 24 maio 2019.

RAPOSO, Francisco Sáez. Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad. **Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo**, Montreal, n. 5, p. 29-56, 2011. Disponível em: <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html>. Acesso em: 19 jul. 2019.

REGUERO, Aurelio Valladares. La sátira Quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez. **Epos: Revista de filología**, Espanha, n. 17, p. 165-194, 2001. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=281401>. Acesso em: 19 jul. 2019.

REGUERO, Aurelio Valladares. Peregrinos discursos y tardes bien empleadas: una obra desconocida de Pacheco de Nárvaez contra la Política de Dios de Quevedo. **La Perinola: revista de investigación quevediana**, Navarra, v. 1, p. 237-256, 1997. Disponível em: <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/la-perinola/issue/view/938>. Acesso em: 19 jul. 2019.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SABOR DE CORTÁZAR, Celina. **Para la revaloración de los entremeses de Quevedo**. Biblioteca Virtual Universal, 2010. p. 154-170. Disponível em <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156226.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2019.

SÁEZ RAPOSO, Francisco. Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad. **Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo**, Madri, n. 5, p. 29-56, 2011.

SCHWARTZ, Lía. **Las sátiras de Quevedo y su recepción**. CVC: Centro Virtual Cervantes. Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/introduccion.htm. Acesso em: 26 jun. 2019.

SCHWARTZ, Lía. **Referencialidad del discurso satírico: "La hora de todos" de Quevedo**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/referencialidad-del-discurso-satirico-la-obra-de-todos-de-quevedo/>. Acesso em: 19 jul. 2019.

THIR, Margit. Sobre la tipología de “La vida es sueño”. In: VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, 2002, La Rioja. **Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro**. Centro Virtual Cervantes, 2004. Tema: Memoria de la palabra, p. 1731-1747. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_069.pdf. Acesso em: 24 maio 2019.

VALDEÓN, Julio; PÉREZ, Joseph; JULIÁ, Santos. **História de Espanha**. Tradução: Luís Filipe Sarmiento. Coimbra: Edições Almedina, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2XSOCNm>. Acesso em: 19 jul. 2019.

VÉLEZ-SAINZ, Julio. **La recepción crítica del teatro de Quevedo**: algunas consideraciones. La Perinola, Navarra, p. 15-25, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/37IhQPL>. Acesso em: 26 jun. 2019.

VELOSO, María José Alonso. Noticia sobre un manuscrito de El tribunal de la justa venganza. **Revista de Filología Española**, Madri, 2017. Disponível em: <http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1193>. Acesso em: 19 jul. 2019.

VENUTI, Lawrence. **The translator’s invisibility**: a history of translation. London/New York: Routledge, 1995.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010. 302 p. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1047/1/Paisagens%20Signicas.pdf>. Acesso em 19 jul. 2019.