

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

***SUEÑOS Y DISCURSOS,*  
DE QUEVEDO:  
BARROCO, SÁTIRA E TRADUÇÃO**

**ANDRÉA CESCO**

Florianópolis, 2007

***SUEÑOS Y DISCURSOS,***  
**DE QUEVEDO:**  
**BARROCO, SÁTIRA E TRADUÇÃO**

**ANDRÉA CESCO**

**TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA, DO CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORADO EM LITERATURA**

**ORIENTADOR: PROF. DR. WALTER CARLOS COSTA**  
**CO-ORIENTADOR: PROF. DR. FRANCISCO LAFARGA**  
**(Universitat de Barcelona)**

Florianópolis, 2007

*Aos meus amores  
Hiassana, Nanashara,  
Ananda e Hélder*

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa, que me permitiu dedicação exclusiva ao curso, e também pela bolsa-sanduíche, que me custeou a estada em Barcelona, Espanha, em atividades de pesquisa e estudo.

Ao professor Walter Carlos Costa, pela dedicação, confiança, encorajamento, paciência e inestimável orientação ao longo desses dez anos de UFSC.

Ao professor Francisco Lafarga, da Universitat de Barcelona, pela co-orientação no estágio de doutorado-sanduíche, pelo apoio e atenção, e pelo contato com o professor Luis Pegenaute Rodríguez, da Universitat Pompeu Fabra.

Ao professor Mauri Furlan, pelo contato com o professor Francisco Lafarga.

Ao professor Rafael Camorlinga Alcaraz, pelas traduções e revisões do latim ao português e pelas sugestões na qualificação.

À professora Andréia Guerini, pelos aportes críticos e pelas sugestões na qualificação, e pela leitura atenta e criteriosa.

À professora Andréa Padrão, pelo apoio, pela leitura atenta e criteriosa, e pelas pertinentes sugestões.

Ao professor José Ernesto de Vargas, pelas traduções do latim ao português.

A Elba Maria Ribeiro, pelo carinho e auxílio durante o curso.

Aos amigos, pelas longas conversas e debates. Em especial ao Fabiano Seixas Fernandes, pela discussão circunstanciada das traduções para o inglês, de Wallace Woolsey, e para o francês, de Annick Louis e Bernard Tissier, pela tradução do *abstract*, pelas leituras, pelas pertinentes e criativas sugestões, por compreender meus limites e pela atenção e carinho.

Aos meus pais e irmãos, pelo carinho e incentivo.

A Christopher e às minhas filhas Hiassana, Nanashara e Ananda, pelo amor, carinho, amizade, incentivo, apoio, paciência, e pela compreensão quando precisei estar ausente.

A Hélder, por seu apoio, incentivo, carinho e dedicação, pela cumplicidade.

## RESUMO

Esta tese tem por objeto as cinco narrativas de *Sueños y discursos*, julgadas por consenso universal os melhores escritos em prosa de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). “Sueño del Juicio”, “Alguacil endemoniado”, “Infierno”, “El mundo por dentro” e “El sueño de la Muerte” satirizam os costumes e os personagens de seu tempo, de todas as classes sociais. Após situar autor e obra no contexto social em que estavam inseridos, é realizado um estudo comparativo sobre o barroco literário na Espanha, Portugal e Brasil, estabelecendo elos entre Quevedo, Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos. Em um segundo momento, são analisados os principais temas e personagens da sátira quevediana. Por fim, é realizado um estudo crítico das traduções dos *Sueños*, para o português do Brasil, de Liliana Raquel Chwat (*Os sonhos*. São Paulo: Escala, 2006), para o inglês, de Wallace Woolsey (*Dreams*. New York: Barrons Educational Series, de 1976), e para o francês, de Annick Louis e Bernard Tissier (*Songes et discours*. Paris: José Corti, 2003). Nesse estudo são particularmente escrutinadas as escolhas dos tradutores na recriação de jogos de palavras.

Palavras-chave: *Sueños* – Quevedo – tradução – barroco – sátira.

## ABSTRACT

The present thesis has as its object the five narratives which make up *Sueños y discursos* (*Dreams and discourses*), universally acknowledged as the finest prose work of Spanish writer Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). The five pieces – “Sueño del Juicio” (The Dream of the Last Judgment/The Dream Of The Skulls), “Alguacil endemoniado” (The Bedevilled Constable), “Infierno” (Vision of Hell/ Pluto's Pigsties), “El mundo por de dentro” (The World From Within), and “El sueño de la Muerte” (Dream of Death/Visit Of The Jests) – satirize the customs and the people of their time, among all social classes. After historically contextualizing both author and work, a comparative study is undertaken between literary Baroque in Spain, Portugal and Brazil, which draws a link between Quevedo, Padre Antônio Vieira and Gregório de Matos. Then, the main themes and characters of Quevedian satire are analyzed. Finally, a critical study is undertaken of the *Sueños* in translation. The following translations are compared – with special focus on the translators' choices when recreating Quevedo's wordplay –: Liliana Raquel Chwat's into Brazilian Portuguese (*Os sonhos*. São Paulo: Escala, 2006), Wallace Woolsey's into English (*Dreams*. New York: Barrons Educational Series, 1976), and Annick Louis' e Bernard Tissier' into French (*Songes et discours*. Paris: José Corti, 2003).

Keywords: translation – *Sueños* – Quevedo – baroque – satire.

# ÍNDICE

AGRADECIMENTOS .....	04
RESUMO.....	05
ABSTRACT.....	06
ABREVIATURAS .....	09
INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO I	
<b>1.1 Quevedo: sociedade e literatura</b>	
1.1.1 Francisco de Quevedo .....	17
1.1.2 Ambiente histórico e social .....	19
1.1.3 Sobre o texto e os manuscritos de <i>Sueños y discursos</i> .....	25
1.1.3.1 “Sueño del Juicio” (1605).....	29
1.1.3.2 “Alguacil endemoniado” (1608).....	30
1.1.3.3 “Infierno” (1608).....	31
1.1.3.4 “El mundo por de dentro” (1612).....	32
1.1.3.5 “El sueño de la Muerte” (1621).....	33
<b>1.2 Quevedo: o Barroco literário na Espanha, Portugal e Brasil</b>	
1.2.1 O Barroco .....	36
1.2.2 O Barroco literário na Espanha, Quevedo e <i>Los sueños</i> : importância histórica e estética .....	38
1.2.3 O Barroco em Portugal.....	41
1.2.3.1 Padre Antônio Vieira .....	44
1.2.3.2 Vieira e Quevedo .....	48
1.2.4 O Barroco no Brasil.....	54
1.2.4.1 Gregório de Matos e Guerra .....	57
1.2.4.2 Gregório e Quevedo.....	61
CAPÍTULO II	
<b>Quevedo e a sátira</b>	
2.1 A sátira.....	73
2.2 A sátira nos <i>Sueños</i> de Quevedo.....	75
2.3 Os temas satíricos mais recorrentes	
2.3.1 O clero.....	76
2.3.2 O dinheiro .....	78
2.3.3 A política.....	80

2.3.4 A hipocrisia.....	82
2.3.5 A mulher .....	85
2.3.6 O homossexual.....	94
2.4 A sátira nas profissões e ofícios	
2.4.1 Os taberneiros .....	97
2.4.2 Os pasteleiros .....	98
2.4.3 Os despenseiros.....	100
2.4.4 A sátira nos chamados agentes da lei: juízes, advogados, escrivães, meirinhos e beleguins.....	102
2.4.5 A sátira nos chamados agentes da saúde: médicos e boticários .....	111
2.5 A sátira nos defeitos físicos .....	115
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>Traduções dos <i>Sueños</i></b> .....	118
3.1 Traduções dos jogos de palavras .....	129
3.1.1 Paronomásia.....	130
3.1.2 Homonímia .....	136
3.1.3 Polissemia .....	145
3.1.4 Metaforização .....	150
3.1.5 Antonímia .....	154
3.1.6 Sinonímia .....	157
3.1.7 Dissociação .....	159
3.1.8 Diminutivo .....	162
3.2 Traduções de palavras isoladas	
3.2.1 ‘Alguacil’ .....	163
3.2.2 ‘Corchete’ .....	167
3.2.3 ‘Marón’ .....	168
3.2.4 Personificação de provérbios .....	169
3.2.4.1 ‘Cochitehervite’ e ‘Trochemoche’ .....	169
3.2.4.2 ‘Quintañoa’ .....	170
3.2.4.3 ‘Chisgaravís’ .....	171
3.2.4.4 ‘Matalascallando’, ‘Matalashablando’ e ‘Resucitalascallando’ .....	172
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	174
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	180
<b>APÊNDICE</b>	
A tradução dos <i>Sueños</i> e outras obras de Quevedo ao português.....	199
Traduções dos <i>Sueños</i> ao alemão, árabe, francês, holandês, inglês, italiano e polonês ....	200

## ABREVIATURAS

Edições dos *Sueños*, de Francisco de Quevedo y Villegas

- |                           |   |
|---------------------------|---|
| - (Ed. FB, 1981: página)  | Ed. de Felicidad Buendía (Aguilar, 1981)                        |
| - (Ed. FM, 1982: página)  | Ed. de Felipe C. R. Maldonado (Castalia, 1982)                  |
| - (Ed. JC, 1993: página)  | Ed. de James O. Crosby (Castalia, 1993)                         |
| - (Ed. IA, 1999: página)  | Ed. de Ignacio Arellano (Cátedra, 1999)                         |
| - (Td. WW, 1976: página)  | Tradução de Wallace Woolsey (Barron's Educational Series, 1976) |
| - (Td. L/T, 2003: página) | Tradução de Annick Louis e Bernard Tissier (José Corti, 2003)   |
| - (Td. LC, 2006: página)  | Tradução de Liliana Raquel Chwat (Escala, 2006)                 |

- 
- |                             |  |
|-----------------------------|--|
| - ( <i>Aulete</i> , página) | <i>Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa</i> , de Caldas Aulete (1962) |
| - ( <i>Aurélio</i> )        | <i>Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa</i> (2004), em CD-ROM          |
| - ( <i>Houaiss</i> )        | <i>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa</i> (2002), em CD-ROM    |

## INTRODUÇÃO

Esta tese examina comparativamente três traduções contemporâneas de *Sueños y discursos*, de Francisco de Quevedo. São analisadas as traduções de Wallace Woolsey para o inglês, de Annick Louis e Bernard Tissier para o francês, e de Liliana Raquel Chwat para o português do Brasil, a fim de verificar as estratégias utilizadas por cada um na tradução, principalmente, de jogos de palavras.

*Sueños y discursos* é composto por cinco narrativas: “Sueño del Juicio”, “Alguacil endemoniado”, “Infierno”, “El mundo por de dentro” e “El sueño de la Muerte”. Elas estão dispostas em forma de diálogo, e satirizam os costumes e os personagens de seu tempo, de todas as classes sociais. A escolha desse *corpus* se deve, principalmente, ao fato de esses textos serem, por consenso universal, os mais bem escritos em prosa de Quevedo. Sua leitura é extremamente enriquecedora e prazerosa, destacadamente por duas razões: sua própria qualidade literária e o retrato que proporcionam da realidade social da Espanha no século XVII. Os textos são extremamente criativos no uso da linguagem coloquial, dos provérbios e expressões da fala cotidiana de um grupo de pessoas de um local e de uma época específica. Como diz Borges, Quevedo é o literato dos literatos; e para gostar dele é preciso ser um homem das letras; “inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo” (1996, v. 2: 38). Borges enfatiza o lugar central ocupado pela forma nos escritos quevedianos:

Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Joyce, la palabra es lo intrínseco (in Quevedo y Villegas, 1985: 15).

Quevedo (1580-1645) passa para a história da literatura espanhola fundamentalmente como produtor de sátiras. O pensador político, o teólogo e moralista, o poeta-amante, o historiador, o humanista e o diplomata controverso são rostos que acabam ficando apagados pelo tempo diante da sua deslumbrante criatividade verbal no gênero

satírico. Sua obra é imensa e contraditória. Homem amargurado, severo, culto, cortesão, escreve as páginas burlescas e satíricas mais brilhantes e populares da literatura espanhola, mas também uma obra lírica de grande intensidade e textos morais e políticos de grande profundidade intelectual. Esta fusão, ou dupla visão do mundo, faz com que seja considerado o grande representante do barroco espanhol.

*Sueños* exhibe uma história de reescrituras, pois Quevedo, como todos os escritores da sua época, redige suas obras à mão. No caso dos *Sueños*, escritos entre 1605 e 1621, o autor permite que se façam cópias manuscritas, que acabam despertando um enorme interesse entre os leitores e circulando rapidamente na Corte, nas universidades e nas academias literárias. A obra é publicada pelo autor em 1631 com o título de *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, com um prólogo no qual arremete contra os editores piratas e declara que a intenção destes escritos é denunciar os “abusos, vicios y engaños de todos los oficios y estados del mundo”. Em outras palavras, os tipos e figuras criticados por Quevedo são a antítese dos valores que como humanista e escritor propõe-se a defender.<sup>1</sup> Elas são produto dos desenganos que o autor padece nesses anos; elas dizem que não há nobreza nem verdade no mundo e que tudo é horrível e feio.

Segundo o editor James O. Crosby, circularam na época cerca de quarenta cópias manuscritas; no entanto, a que ele utiliza em sua edição crítica e posteriormente na edição anotada (Madrid: Castalia, 1993), a qual utilizo para este trabalho,<sup>2</sup> é a que os contemporâneos de Quevedo leram nos anos da sua composição, e é também a única versão que chega intocada aos nossos dias e que pode ser atribuída a Quevedo com segurança,

---

<sup>1</sup> Lía Schwartz. “Las sátiras de Quevedo y su recepción”. *Centro virtual Cervantes*. Site consultado em 5 de janeiro de 2005. [http://cvc.cervantes.es/obref/satiras\\_quevedo/introduccion.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/satiras_quevedo/introduccion.htm)

<sup>2</sup> Evidencio que só pude ter acesso à edição crítica de Crosby (Madrid: Castalia, 1993; dois volumes), posteriormente, em Barcelona, no estágio de doutorado, quando o trabalho já estava bastante adiantado. Assim, a edição que uso é a anotada, que é toda baseada, segundo prefácio do próprio editor, na edição crítica (Ed. JC, 1993: 16). Ademais, procuro utilizar a edição mais recente ou, no caso de autores de outros tempos, a mais autêntica – o que procuro fazer, seguindo James O. Crosby, considerado um exímio especialista em Quevedo. Ele publicou onze livros desde que iniciou sua pesquisa em 1952; entre eles *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid, 1967); *The Text Tradition of the Memorial “Católica, sacra, real Magestad”* (Lawrence, Kansas, 1958) e *The Sources of the text of Quevedo’s “Política de Dios”* (Nueva York, 1959), além de um grande número de estudos críticos, edições, como as dos *Sueños*, e antologias, como *Francisco de Quevedo, Poesía varia* (Madrid: Cátedra, 1988).

mais que qualquer uma das versões impressas – tanto as antigas quanto as modernas.<sup>3</sup> Também foram consultadas as respeitadas edições de Felicidad Buendía (Madrid: Aguilar, 1981), Felipe C. R. Maldonado (Madrid: Castalia, 1982) e Ignacio Arellano (Madrid: Cátedra, 1999),<sup>4</sup> com o intuito de verificar não só possíveis variações nos textos, que se refletem nas traduções analisadas no capítulo III, mas também analisar informações contidas nas notas, que muitas vezes esclarecem partes obscuras do texto.

Para se poder avaliar as traduções das obras de Quevedo em sua relação com o original, e também os personagens satíricos que a compõem, é necessário compreender as circunstâncias em que vieram à luz, e que nortearam a recepção por parte de seu público imediato. Por essa razão, a maior parte dos trabalhos que se referem a um escritor começam destacando os grandes acontecimentos da sua época e de alguns fatos de destaque da sua biografia, no sentido de proporcionar uma melhor reflexão sobre a obra. Aqui vou por essa mesma linha, examinando o período vivido por Quevedo (1580-1645), que engloba o final do século XVI e a primeira parte do XVII.

Assim, a primeira parte do capítulo I trata da vida e da obra de Quevedo, do contexto histórico e social em que estava inserido, e dos textos e manuscritos de *Sueños y discursos*. Toma-se como base, fundamentalmente, os historiadores Henry Kamen e Antoni Simon, e os estudiosos de Quevedo e do ‘Siglo de Oro’, Bartolomé Bennassar, José Antonio Maravall, González Palencia, Lía Schwartz Lerner, Antonio Carreira, James O. Crosby, entre outros. A segunda parte tem como enfoque principal o Barroco, que segundo Maravall, é uma cultura que “consiste na resposta dada, em torno do século XVII, por grupos ativos pertencentes a uma sociedade que entrou em dura e difícil crise, relacionada com flutuações críticas na economia desse período” (1997: 65). Ela está dividida em três grandes blocos: o primeiro compreende o Barroco na Espanha, tendo como enfoque principal Quevedo e os *Sueños*; o segundo examina o Barroco em Portugal, compreendendo seu maior expoente, o escritor padre Antônio Vieira; e o último bloco considera o Barroco no Brasil, com ênfase em Gregório de Matos. As obras de Vieira e de

---

<sup>3</sup> Ver mais detalhes sobre os manuscritos e as edições consideradas mais ‘fiáveis’, no capítulo I, item 1.1.3 (p. 25) “Sobre o texto e os manuscritos de *Sueños y discursos*”.

<sup>4</sup> Ver tabela de abreviaturas (p. 9).

Gregório são colocadas em paralelo com a obra *Sueños*, de Quevedo, identificando semelhanças e diferenças na escritura.<sup>5</sup> Acredita-se que na ausência de uma tradução para o português<sup>6</sup> dos *Sueños*, contemporânea a Quevedo, o estudo de escritores de língua portuguesa da mesma época ajuda a compreender como a prosa e os recursos estilísticos de Quevedo se comportariam em português, o que pode ser muito útil na hora de se produzir ou avaliar traduções modernas para o português. Ademais, tal estudo tem o mérito de auxiliar na avaliação das escolhas dos tradutores quanto a itens lexicais arcaicos, obscuros ou em desuso, tais como os correlatos para o português de certas profissões. Este capítulo é norteado com base aos estudos críticos de Hauser, Carpeaux e Brenan, dos teóricos Compagnon e Wellek/Warren, e de especialistas em Barroco no Brasil, Portugal e Espanha que constam na bibliografia.

O capítulo II trata da sátira, canal privilegiado por Quevedo para expressar a insatisfação frente às condições da Espanha do século XVII. Ele está dividido em seis partes: a primeira situa o gênero sátira. A segunda trata da sátira nos *Sueños*, pois nela se refletem a personalidade e as idéias do autor. Embora a sátira possa tratar de qualquer tema, com frequência são atacados os vícios de uma época, de uma classe social ou de um determinado indivíduo. É o que acontece nos *Sueños* e, por isso, a terceira parte trata dos temas satíricos mais recorrentes na obra, como o clero, o dinheiro, a política, a hipocrisia, a mulher e o homossexual. A quarta parte se ocupa da sátira nas profissões e ofícios, em particular, taberneiros, pasteleiros e despenseiros; agentes da lei – juízes, advogados, escrivães, meirinhos e beleguins – e agentes da saúde – médicos e boticários. E, finalmente, a quinta parte trata dos defeitos físicos. Para o desenvolvimento deste capítulo são

---

<sup>5</sup> Nos exemplos citados, as palavras comentadas estão destacadas em negrito, para facilitar sua localização no texto.

<sup>6</sup> Na verdade, Woolsey afirma que ela existe, mas é rara e, portanto, de difícil acesso (Td. WW, 1976: xx). Em pesquisa no Google, ([http://infoshare1.princeton.edu/rbsc2/aids/subject/French\\_MSS\\_1600\\_1820.pdf](http://infoshare1.princeton.edu/rbsc2/aids/subject/French_MSS_1600_1820.pdf)) descobriu-se que um exemplar dessa tradução pode ser encontrado na Divisão de Manuscritos do Departamento de Livros Raros e Coleções Especiais, da Biblioteca da Universidade de Princeton. QUEVEDO, FRANCISCO DE (1580-1645). “Les nuits Sevillannes, ou, les visions de dom Francisco de Quevedo Villegas, par dom Galeo chevallier de l’ordre du Christ,” 1704. 1 vol. (150 pp.). Autograph manuscript of a French translation of a work by Quevedo. In: General Manuscripts [Bound] (C0199, no. 876).

fundamentais os estudos de especialistas como Schwartz, Nolting-Hauff, Máxime Chevalier, Deleito y Piñuela, Miguel Herrero, entre outros.

Por fim, no último capítulo desta tese, são analisadas comparativamente três traduções atuais dos *Sueños*: de Wallace Woolsey para o inglês (*Dreams*. New York: Barrons Educational Series, de 1976), de Annick Louis e Bernard Tissier para o francês (*Songes et discours*. Paris: José Corti, 2003), e de Liliana Raquel Chwat para o português do Brasil (*Os sonhos*. São Paulo: Escala, 2006) a fim de verificar as estratégias utilizadas por cada um para a tradução, principalmente, de uma seleção de jogos de palavras<sup>7</sup> (o recurso humorístico mais utilizado por Quevedo), visando identificar as diferentes estratégias utilizadas por cada um. Essa seleção se apresenta dividida em oito casos: paronomásia, homonímia, polissemia, metaforização, antonímia, sinonímia, dissociação e diminutivo. Também são analisadas as traduções de algumas palavras isoladas e de personificações de provérbios. Ressalta-se que no decorrer das análises, traduções alternativas são sugeridas.

Saliento, porém, que as traduções são comparadas<sup>8</sup> com o intuito de verificar quais são as soluções empregadas pelos tradutores e não declarar que alguma delas é definitiva. Entretanto, seguindo o trajeto proposto por Antoine Berman, antes de proceder à análise das traduções, traço um breve perfil dos tradutores, seus trabalhos e suas obras traduzidas, enfocando a edição analisada. Além dos estudos deste teórico, no que concerne à prática e à teoria da tradução, autores como Benjamin, Derrida, Venuti, Steiner, Schleiermacher, Borges, Paz, Lefevere, entre outros, são utilizados.

A escolha das línguas (inglês, francês e português) se deve ao fato de, principalmente, as duas primeiras serem duas das línguas mais importantes no sistema literário mundial e as que produziram o maior número de traduções dos *Sueños*; e o português, por se tratar da nossa língua. Quanto à escolha das edições traduzidas, tanto a de Woolsey quanto a de Annick/Louis são as primeiras traduções integrais dos *Sueños*

---

<sup>7</sup> Que estão destacadas em negrito, para facilitar sua localização no texto.

<sup>8</sup> Berman afirma que “la comparaison d’autres traductions dans l’analyse d’une traduction a également valeur *pédagogique*. Les ‘solutions’ apportées par chaque traducteur à la traduction d’une œuvre (qui sont fonction de leurs projets respectifs) sont si variées, si inattendues, qu’elles nous introduisent, lors de l’analyse, et pour ainsi dire sans autre commentaire, à une double dimension *plurielle*: celle de la traduction, qui est toujours *les* traductions, celle de œuvre, qui existe elle aussi sur le mode de la pluralité (infinie)” (1995: 85).

lançadas em vernáculo contemporâneo. No inglês, depois da tradução de Sir Roger L'Estrange,<sup>9</sup> e sua última reimpressão em 1963, surge a americana, de Wallace Woolsey, de 1976, seguida da inglesa de R.K. Britton, de 1989.<sup>10</sup> O próprio Woolsey, no final da introdução, ressalta que a sua tradução é a primeira em 140 anos, e a única disponível no inglês moderno (Td. WW, 1976: xxiv). No francês, as edições de 1947<sup>11</sup> e 1962<sup>12</sup> foram descartadas por serem parciais. Assim, após um considerável hiato, temos a tradução de Annick/Louis, anunciada no prólogo pelos tradutores: “Voice, pour le lecteur français, la première occasion depuis le dix-septième siècle de se mesurer avec *Les Songes et discours* de Quevedo” (Td. LT, 2003: 12), e mais adiante “[...] la première, depuis la traduction-adaptation du sieur de La Geneste en 1655”. Quanto a tradução brasileira do português, de Liliana Raquel Chwat, destaca-se o pioneirismo da obra *Sueños*.<sup>13</sup>

Do apêndice, consta a lista das traduções dos *Sueños* para uma série de línguas ocidentais e orientais. Primeiramente, traz a tradução dos *Sueños* e de outras obras de Quevedo ao português, e após as traduções dos *Sueños* para o alemão, árabe, francês, holandês, inglês, italiano e polonês. Ademais, em algumas línguas, como o francês e o inglês, encontram-se informações adicionais a respeito das primeiras traduções.

Para a discussão dos aspectos lexicais do português, no capítulo III, foram utilizados o *Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa*, de Caldas Aulete (1962), o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (2002), em CD-ROM, entre outros. Quanto às palavras em espanhol, examinadas nos capítulos II e III, são usados não apenas

---

<sup>9</sup> Wallace Woolsey comenta que a tradução de Sir Roger L'Estrange é extremamente livre, “in many passages it is but a paraphrase of the Spanish, and there are frequent omissions” (Td. WW, 1976: xx). E acrescenta ainda, que essa obra foi reimpressa em 1668, com alterações; essas duas traduções serviram de base para dezesseis edições subsequentes, que foram editadas entre 1671 e 1926. Também uma edição chamada *The Visions, bulesqued in verse. By a person of Quality* apareceu em Londres, em 1702.

<sup>10</sup> *Dreams and discourses*. Introdução, tradução e notas de R.K. Britton. Warminster, England: Aris & Phillips, 1989.

<sup>11</sup> *Deux songes*. Tradução de Jean Camp e Z. Milner; prefácio de René Bouvier. Paris: les Éditions universelles, (Corbeil, impr. de Crété), 1947.

<sup>12</sup> *Sommets de la littérature espagnole*. [Francisco Gomez de Quevedo y Villegas. Don Pablo de Segovie, el Buscón. Deux songes, Soñios. L'Heure de tous, la Hora de todos, fragments]. Baltasar Gracian [S.J. Le Héros, el Héroe. Le Discret, el Discreto. Le Politique, el Político. Maximes pour la bonne conduite de la vie, Oráculo manual y arte de prudencia. L'Homme trompé, el Criticón, extraits]. Apresentação de Georges Haldas e José Herrera Petere. Prefácio de Jean Cassou. Lausanne: Éditions Rencontre, 1962.

<sup>13</sup> Eliane Zagury, em 1985, introduziu Quevedo no Brasil com *O gatuno: história da vida do gatuno chamado Dom Pablo, exemplo de vagabundos e espelho de velhacos*. São Paulo: Global, 1985.

os dicionários atuais, como o de *María Moliner*, o da *Real Academia Española*, entre outros que constam na bibliografia, mas principalmente o *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*, ou apenas *Diccionario de Autoridades*, de 1726, 1729, 1732, 1734, 1737, 1739,<sup>14</sup> da *Real Academia Española*.<sup>15</sup> Opta-se por manter a ortografia da época, por exemplo, com letras e acentuação atualmente em desuso (f / à).

No entanto, quando a consulta a dicionários não fornece indícios satisfatórios de qual seja o significado de uma locução duvidosa, ferramentas de pesquisa on-line como o Google se revelam de grande utilidade, pois nos permitem encontrar a locução em diversos contextos, corroborando os dicionários, ou acrescentando significados novos. Ademais, há o problema – já apontado por Borges – de definir o que pertence à língua e o que pertence ao tradutor: neste caso, ferramentas de pesquisa podem ser úteis, na medida em que demonstram a recorrência de expressões, separando-as do trabalho original dos tradutores.

---

<sup>14</sup> Ver tabela de abreviaturas (p. 9).

<sup>15</sup> Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>

# CAPÍTULO I

## 1.1 Quevedo: sociedade e literatura

### 1.1.1 Francisco de Quevedo y Villegas

Quevedo nasce em Madri em 17 de setembro de 1580. Realiza seus primeiros estudos com os padres jesuítas e após, com dezesseis anos, ingressa na Universidad de Alcalá de Henares; forma-se como humanista, aprendendo línguas clássicas, francês e italiano, e filosofia. Em 1601 muda-se com sua família para Valladolid, seguindo a corte, e começa a despertar como poeta e satírico. Ali estuda Teologia. Em 1604 faz parte dos poetas que gozam do favor do público; em *Flores de ópoetas ilustres*, coleção formada por Pedro de Espinosa, figuram dezoito composições suas. Também data desta época a sua correspondência com Justo Lúpsio, o grande humanista, que exerce sobre ele uma grande influência filosófica e literária (Ed. FB, 1981: 10).

Antes de completar 25 anos compõe o “Sueño del Juicio”, e permite que seus amigos façam cópias manuscritas dessa sátira. Logo após surgem “Alguacil” e o “Infierno”, obras, segundo James O. Crosby, “mucho más intensas, atrevidas e iconoclastas, sátiras controversiales que despertaron calumnias de las malas lenguas” (Ed. JC, 1993: 110). Entre 1609 e 1610 se dedica à redação de obras tão sérias quanto o seu comentário às *Lágrimas de Jeremías e España defendida*, e à composição de “El mundo por de dentro”, que de todos os sonhos é o de maior complexidade e sutileza filosófica e doutrinal.

Em 1626 e 1627 várias obras são publicadas: em Madri e com sua permissão, *La Política de Dios*; sem a sua permissão e fora de Castela, o *Buscón* em Zaragoza, e os *Sueños* também em Zaragoza, Barcelona e Valência. A censura causa estragos nas versões impressas das sátiras; em 1631 os *Sueños* voltam a ser censurados e mutilados. De 1628 a 1638 suas obras em prosa (os *Sueños* e o *Buscón*) são mais editadas do que a de qualquer outro escritor espanhol. Data de 1636 *La hora de todos*, sátira em prosa sobre a política européia e os assuntos da Espanha (Ed. JC, 1993: 111-2).

Em dezembro de 1639, por motivos desconhecidos, Quevedo é encarcerado num calabouço do Hospital de San Marcos. Lá permanece por quatro anos, enfermo e sem nenhuma atenção médica. Durante esses anos escreve algumas obras extensas, como a *Vida de San Pablo* e a *Providencia de Dios*. Regressa a Madri em 1643, mas com a saúde debilitada; em 1644 retira-se à Torre de Juan Abad. Morre em 8 de setembro de 1645 (Ed. JC, 1993: 113).

Em 1932, a extensa e multifacetada obra de Quevedo é reunida e editada com uma detalhada divisão por Luis Astrana Marín (1952-1958). Porém, como se trata de uma imensa lista de títulos, ele suprime alguns de menor importância:

a) Obras em prosa

- obras festivas: *Genealogía de los modorros, Origen y definiciones de la necesidad, Vida de la corte y oficios entretenidos de ella, Capitulaciones matrimoniales, Premáticas y aranceles generales, El Caballero de la Tenaza, Carta de un cornudo jubilado a otro cornicantano.*
- obras satíricas: “El sueño del Juicio”, “El alguacil endemoniado”, “El sueño del infierno”, “El mundo por de dentro”, “El sueño de la Muerte”.
- romance picaresco: *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos.*
- fantasias morais: *Discurso de todos los diablos o infierno emendado, La hora de todos y la fortuna con seso.*
- obras políticas: *España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos, Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás, Vida de Marco Bruto.*
- obras crítico-literárias: *Cuento de cuentos, Respuesta de don Francisco de Quevedo y Villegas al padre Juan de Pineda de la Compañía de Jesús, Su espada por Santiago, solo y único Patrón de las Españas, Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán.*
- obras filosóficas: *De los remedios de cualquier fortuna, Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica, Sentencias.*
- obras ascéticas: *La cuna y la sepultura, Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitude, soberbia, avaricia, La constancia y paciencia del santo Job, Providencia de Dios.*

- traduções em prosa, entre as que se destacam *Introducción a la vida devota de San Francisco de Sales* e as *Epístolas* de Sêneca
  - vários escritos (tais como Censuras, Aprovações, Cartas, Epitáfios etc.).
- b) Obras em verso: o editor divide os poemas em amorosos, satíricos, burlescos, xácaras, romances, poemas encomiásticos, morais, sagrados, fúnebres e traduções em verso.
- c) O teatro de Quevedo: está composto de loas, diálogos e bailes, assim como de vários entremezes (in Alborg, 1967: 600-1).

### 1.1.2 O ambiente histórico e social

Alguns escritores contemporâneos consideram Quevedo a encarnação da sua época: “En Quevedo está la España de Felipe IV, pero él es toda esa España que lucha contra Europa la gran contienda de un mundo imposible” (Maravall, 1959: 23); e em seus escritos está o mais completo repertório das idéias e as formas de vida do século XVII espanhol, “no hay probablemente testimonio más rico de la vida entera de un país que el que nos ofrece de la España de su tiempo este escritor, no solo por lo que dice, sino por lo que es” (idem). O escritor vive num momento crítico da história da Espanha – sob os reinados dos três Felipes – oscilando entre ascensão e queda, num dos períodos menos estáveis da Espanha.

Felipe II (1556-1598) cumpre o secular sonho da grande unidade peninsular, com a incorporação de Portugal; unidade com que os Reis católicos sonhavam. Com ele a Espanha se converte na primeira potência imperial encarregada de defender o catolicismo frente aos países protestantes. Mas, ao finalizar o seu reinado de quarenta e dois anos a Espanha começa a perceber os efeitos ocasionados pela deterioração interior como consequência da extraordinária desproporção entre a extensão do Império e sua força econômica (Gómez-Quintero, 1978: 14).

No momento em que Felipe II morre, Quevedo tem 18 anos; “está en esa edad en la que el hombre sueña con lo más alto y cuando tiende a hacer una crítica implacable de la realidad que le circunda” (Álvarez in Schwartz/ Carreira, 1997: 134). E, conseqüentemente, vive esse cruel final de reinado sofrido pelo rei, e também pelo

povo e por toda a Espanha, que parece de mãos atadas ante a longa agonia do seu soberano.

Com Felipe III (1598-1621), ao contrário de seu pai, os ministros passam a ter mais iniciativa, pois os assuntos cotidianos da política não lhe interessam; havia chegado o tempo do reinar sem governar. Então, seu ministro preferido, Francisco Sandoval y Rojas, mais tarde duque de Lerma, passa a tratar dos assuntos do governo. No seu reinado, um dos fatos de maior consequência para a economia é a expulsão dos mouros, com o que a nação passa a ter menos mão-de-obra na agricultura e também deixa de receber os tributos que estes pagam.

Durante seis anos, entre 1613 e 1618, Quevedo vive na Itália, a serviço do terceiro duque de Osuna, como confidente, amigo e agente em inúmeras viagens a Madri, encarregado dos assuntos da Itália e dos negócios do duque; primeiro quando o duque é vice-rei da Sicília e depois quando o é de Nápoles. Por essas datas, Quevedo tem entre 33 e 38 anos; sem dúvida, comenta Álvarez, a idade perfeita para aquela trepidante atividade que desenvolve em terras italianas, e que lhe daria aquele conhecimento dos homens e da política que mais tarde estaria refletido na sua obra literária (in Schwartz/Carreira, 1997: 139). Em 1617 o rei lhe concede o hábito de ‘Caballero de la Orden Militar de Santiago’.

Em 1618, devido à deterioração da situação política e da crise econômica, que anuncia o declínio do Império, Felipe III se vê obrigado a substituir o duque de Lerma por seu filho, o duque de Uceda, mas dessa vez limitando-lhe as funções. Nesse mesmo ano Quevedo é acusado falsamente de participar na Conjuração de Veneza, e é exilado em sua propriedade, a Torre de Juan de Abad.<sup>1</sup> Felipe III concentra, então, quase todo poder; porém essa decisão é tardia. Morre em 1621 (Kamen, 1995: 323-4). Henry Ettinghausen comenta que para Quevedo, Almansa e seus contemporâneos, o 1º de abril de 1621 marca o início de algo novo:

La posibilidad de acabar con la pesadilla de la corrupción y del derrotismo del reinado de Felipe III. Era el momento que habían estado anhelando muchos intelectuales, políticos y moralistas: el momento que debía iniciar un cambio radical en el personal y en la política del gobierno (in Schwartz/Carreira, 1997: 85).

---

<sup>1</sup> Lugar em que escreverá a dedicatória de “Sueño de la Muerte”, e cuja data revela ter sido poucos dias depois de Felipe IV assumir o trono.

Em “Sueño de la Muerte” o personagem marquês de Villena, percebendo que ressuscita no ano de 1621, faz comentários visivelmente dirigidos ao reinado de Felipe III, porque o que ele mais deseja é que acabe de uma vez o estado de paz reinante até o momento, pois a seu ver a paz causa mais estragos que a guerra: “en tiempo de paz mandarán los poltrones, medrarán los vicios, valdrán los ignorantes, gobernarán los tiranos, tiranizarán los letrados, letradeará el interés, porque la paz es amiga de pícaros” (Ed. JC, 1993: 348). E logo mais, referindo-se a Felipe IV, Villena acrescenta: “más justicia se ha de hacer ahora por un cuarto que en otros tiempos por doce millones” (idem, p. 361).

A morte prematura de Felipe III deixa o governo nas mãos de seu filho de dezesseis anos. Felipe IV (1621-1665) gere o destino da Espanha na época da pior crise, porém suas qualidades pessoais não estão à altura das suas funções, assim como ocorrera com seu pai. A nomeação de dom Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, como seu ministro, desperta no princípio esperanças em pessoas influentes da corte de que haveria mudanças que beneficiariam a nação, e que o novo rei levaria a monarquia espanhola a recuperar o prestígio e o poder dos tempos passados;<sup>2</sup> mas logo fica claro o seu desordenado afã pelos prazeres e, como seu pai, o poder fica todo nas mãos de seu ministro. O historiador Antoni Simón relata que Quevedo se preocupa e vive com intensidade as transformações políticas e sociais da Espanha do seu tempo: “[Quevedo] publicó obras decididamente favorables a la política reformista del conde-duque de Olivares. Sin embargo, Quevedo fue encarcelado en 1639 por razones oscuras, convirtiéndose después en el más acérrimo y punzante enemigo de Olivares” (1998: 14).

O monarca Felipe IV é um amante das artes e das festas na corte, prevalecendo nela a diversão e o desfrute dos bens materiais, tanto que a Fazenda Nacional aos poucos se exaure, porque o dinheiro se esvai completamente com as guerras e as festas pomposas. O Supremo Conselho de Castela, tentando remediar a situação de penúria nacional, propõe várias medidas ao rei, porém as medidas adotadas para salvar a situação são mínimas (Gómez-Quintero, 1978: 18). Nos últimos anos do reinado a monarquia está submersa em profunda recessão e crise, e a autoridade real é

---

<sup>2</sup> Quevedo dedica *La Política de Dios* ao novo monarca e “Sueño de la Muerte” a María Enríquez de Guzmán, dama de honra da rainha, condessa de Cedilho e marquesa de Villamaina.

questionada por amplos setores sociais. Então no ano de 1665 morre Felipe IV ante a indiferença de uma população empobrecida.

O hispanista francês Bartolomé Bennassar não tem dúvida em afirmar que na história do mundo poucas sociedades acumularam tantas desigualdades em espaços tão restritos como a Espanha do ‘Siglo de Oro’. “Su paisaje social presenta una diversidad prodigiosa. A decir verdad, la desigualdad está en todas las partes” (1983: 172).

Encontramos primeiro, no topo da pirâmide, a nobreza, classe privilegiada em razão da sua origem. Os nobres têm privilégios políticos, civis, penais e processuais: não podem ser julgados criminalmente mais do que pelas Audiências, têm cárcere à parte, estão isentos de torturas, não podem ser presos por dívidas, e gozam do tratamento de senhorio. “En la cima estaban los grandes de España y los títulos (condes, duques, marqueses etc) cuyos efectivos aumentaron notablemente en el siglo XVII merced a las nuevas promociones que efectuaron los últimos Austrias” (Simón: 1998). Só Felipe IV cria 116 títulos nobiliários, sendo que os mais poderosos acumulam vários destes títulos em seu benefício.

Depois da nobreza vêm os cavaleiros e fidalgos, nobres de categoria inferior, de escassa fortuna, sem senhorio, jurisdição, nem altos empregos. E com a instituição do ‘Mayorazgo’,<sup>3</sup> essa dá lugar à multiplicação de fidalgos, que não podem sustentar a pompa da nobreza, e que são objeto da sátira.<sup>4</sup> Os reis e as cortes se opõem a esta mania nobiliária, sem conseguir conter sua excessiva expansão (González Palencia, 1940: 71-79).

Em terceiro lugar nessa pirâmide social vem o clero,<sup>5</sup> que sempre esteve ao lado do rei e da monarquia, desde os tempos medievais. Simón comenta que “la condición clerical libraba a sus miembros de la jurisdicción común (fuero eclesiástico), y les permitía disfrutar de derechos diferenciales –no podían ser detenidos por deudas ni sometidos a tormento–” (1998: 34), além disso, eles estão isentos de ‘quintas’<sup>6</sup> e das

---

<sup>3</sup> Instituição jurídica, de 1505, mediante a qual somente o filho mais velho herda, com o propósito principal de impedir o fracionamento dos grandes patrimônios aristocráticos e a dissolução social das grandes famílias espanholas. E aos demais filhos, excluídos do ‘mayorazgo’, lhes dariam a condição de fidalguia.

<sup>4</sup> “Lleguéme más cerca para oírlos, y oí al del pergamino (que a la cuenta era hidalgo, que aun en el infierno hacen reír a los condenados sus locuras), que decía: -Pues si mi padre se llamó tal de cual, y soy nieto de tales y cuales [...]” (Ed. JC, 1993: 215-6).

<sup>5</sup> Ver capítulo II, item 2.3.1 (p.76), sobre a sátira anticlerical.

<sup>6</sup> Espécie de tributo que se pagava ao rei, dos espólios, tesouros e outras coisas semelhantes, e que consistia sempre na quinta parte do achado, descoberto ou apreendido.

contribuições individuais, ainda que a igreja como instituição seja forçada a colaborar, de diversas maneiras, nos gastos da coroa. Porém, a igreja administra uma parte importante das obras de assistência, é proprietária de uma proporção considerável de terras, além de ser destinatária de rendas e ingressos próprios, como é o caso do dízimo. A consideração do clero nessa época, tanto regular como secular, na sociedade espanhola é enorme; por isso não é de se estranhar que aumentam os números de padres, frades e monjas. Esse crescimento do clero, em um momento já avançado do século XVII, chega inclusive a ser prejudicial para a economia nacional, por agravar o problema do despovoamento e pelo acúmulo de uma grande extensão de terras em mãos mortas (Bennassar, 1983: 194-6).

Naquela sociedade tem também grande destaque o soldado.<sup>7</sup> A milícia, sem ser propriamente uma carreira, nem formar uma classe social independente, possui grande importância como elemento intermediário entre a nobreza, a burguesia e a plebe. Os espanhóis se alistam voluntariamente no exército, levados pelo espírito aventureiro, ou para melhorar a fortuna, em busca da glória e, às vezes, para evitar a perseguição da justiça. A carreira das armas – junto com a clerical – costuma ser a saída normal dos filhos não-primogênitos das famílias nobres (González Palencia, 1940: 71-9).

Por último estão os plebeus que contam com várias classes: a burguesia, de comerciantes<sup>8</sup> e industriais, floresce nas cidades marítimas, mas é caracterizada pelo domínio de estrangeiros – italianos, franceses, flamengos e alemães superam em tenacidade, resistência e trabalho aos burgueses do país, e chegam a se apoderar do mercado monetário. Alguns até alcançam a condição de nobres.

En el mundo urbano, la burguesía de los grandes mercaderes e industriales de Sevilla, Burgos, Segovia o Medina del Campo acusó, en el siglo XVII, los reveses de la actividad económica, reduciéndose su número y su poder, o emparentándose con los letrados, notarios o médicos que, por su talento o por el disfrute de cargos municipales, habían iniciado ascenso social (Simón, 1998: 35).

---

<sup>7</sup> E este para Quevedo, era sinônimo de ‘vagabundo’. Vejamos essa passagem do “El mundo por de dentro”, no comentário do Desengano sobre os que não são o que parecem nem o que se chamam, e por isso considerados hipócritas: “¡Pues unos nombres que hay generales! A toda pícara, señora hermosa; a todo hábito largo, señor licenciado; a todo gallofero, señor soldado; a todo bien vestido, señor hidalgo; [...]” (Ed. JC, 1993: 281).

<sup>8</sup> Quevedo os considerava ladrões, e afirmava que estes sempre procuravam tirar vantagem de qualquer negócio realizado. Ver capítulo II, itens 2.4.1 e 2.4.2 (pp. 97-8) sobre a sátira dos taberneiros e pasteleiros.

A classe dos letrados é a que tem maior importância espiritual, e por regra geral é composta por cidadãos da classe média. Porém, para aspirar aos empregos públicos é necessário ter grau acadêmico; conseqüentemente, forma-se nas universidades uma plêiade de juristas,<sup>9</sup> teólogos, médicos,<sup>10</sup> cientistas, elevando as letras hispânicas ao glorioso apogeu.

Os plebeus, ou gente simples, e os ‘pecheros’ são homens livres, que não pertencem à nobreza em nenhum dos seus graus. É chamado de ‘pechero’ quem não está isento de tributos (‘pechos’). A parte mais inferior da plebe é formada por ‘jornaleros’ (que recebem por dia de trabalho), peões e vassalos do senhorio.

En los estratos inferiores del mundo urbano estaban los artesanos y oficiales menos afortunados de los gremios, los braceros, los jornaleros, las viudas y las solteras pobres, y en el mundo de los desarraigados: mendigos, vagabundos, pícaros, etc., cuyo número creció espectacularmente desde las décadas finales del siglo XVI, no sólo como resultado de los malos tiempos sino también por la acumulación urbana de los privilegios; [...] (Simón, 1998: 36).

Quanto ao camponês, este melhora bem pouco de situação em relação aos tempos medievais. A diminuição da população camponesa, atraída às grandes cidades ou emigrada às Índias, faz com que no início do século XVII o estado dos lavradores seja o mais pobre e acabado, miserável e abatido de todos.

Uma grande parte da população camponesa é formada pelos mouros. Uns são livres, e vivem disseminados, outros são vassalos, principalmente em Aragão e Valência. Os livres vivem entre os cristãos, vestem-se como eles, falam castelhano, mas continuam sendo muçulmanos e até chegam a se converter entre os cristãos velhos, e vivem favorecidos pelos senhores. Os mouros aragoneses, que em certos períodos desfrutaram de mais tolerância que em outros lugares, relutam mais a se converter: os esforços para a sua instrução religiosa e o rigor da Inquisição não alcançam uma conversão sincera; mas estes continuam sendo fiéis ao rei e aos senhores, cujas terras cultivam. Os mouros então são expulsos da Espanha entre 1609 e 1610, o que diminui ainda mais a população agrícola nos terrenos irrigados, com conseqüências graves para a economia, pois esta já não pode contar com os tributos que eles pagam (González Palencia, 1940: 71-9).

---

<sup>9</sup> Ver capítulo II, item 2.4.4 (p. 102), sobre os agentes da lei.

<sup>10</sup> Ver capítulo II, item 2.4.5 (p. 111), sobre os agentes da saúde.

Resumindo todo esse período, a sociedade espanhola está em crise; a agricultura, a indústria e o comércio ficam empobrecidos; cresce a miséria e aumenta a delinqüência, e como consequência, a nobreza e o clero aumentam os seus poderes. Tudo isso acaba criando um mal-estar, insatisfação, angústia e decepção. Nessa época se tem uma concepção negativa do mundo e da vida que contrasta com o idealismo renascentista de uma época de grandeza vivido pela Espanha. E isso tudo acaba se refletindo na literatura. Otto Maria Carpeaux afirma que Quevedo “é o espírito mais inquieto do século”; para o crítico, “o contraste entre a grandeza de há poucos anos e a desgraça dos ‘tiempos de ahora’ inspira-lhe os sentimentos mais amargos contra o materialismo reinante do ‘poderoso caballero don Dinero’” [...] (1960: 1120-1).

De acordo com Gerald Brenan (1984: 277), a Espanha, de modo geral, segue embriagada com a idéia de sua grandeza nacional, e são poucos os capazes de ver que esta se desvanece rapidamente. Quevedo é uma exceção, pois, de acordo com o crítico, é o único dos escritores do seu tempo que opta pelo penoso caminho de viver no presente e avisar os seus compatriotas, com uma longa série de sátiras e denúncias, da ruína que lhes aguarda.

Nos *Sueños* o escritor faz referências concretas ao histórico e ao político, demonstrando todo o seu pessimismo ante o desmoronamento da grandeza espanhola. A história desse homem, segundo Davi Arriguicci Jr., “se funde na do seu tempo, que o lastro de experiência daí resultante, condensado pelo estilo, acaba servindo à complexidade da obra, na qual os problemas do sujeito não são alheios aos do mundo, mas, ao contrário, representam sua dimensão íntima” (1979: 145). O satírico espanhol é um dos que mais agudamente percebem o naufrágio irremediável do império. Sua convicção é expressa nessa carta de 1645.

Muy malas nuevas escriben de todas partes, y lo peor es que todos las esperaban así. Esto... no sé si se va acabando ni si se acabó, Dios lo sabe, que hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen que ser, ya no son nada sino um vocablo y uma figura (in Valverde, 1980: 132).

### **1.1.3 Sobre o texto e os manuscritos de *Sueños y discursos***

Até 1991 as edições mais confiáveis, de acordo com Lia Schwartz (in Fernández Mosquera, 1995: 30-1), são as de Felipe C. R. Maldonado (1973), José Antonio Álvarez Vázquez (1983), Henry Ettinghausen (1984) e Mercedes Etreros (1984). Em

1991 Ignacio Arellano publica uma nova edição anotada, que reproduz o texto da primeira edição conhecida, a que aparece em Barcelona, em 1627, na imprensa de Esteban Líberos, à custa de Juan Saperá. Nos casos evidentes de partes corrompidas do texto base, este as corrige justificando-as em nota filológica e reúne as variantes da edição de *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, que saem em Zaragoza, também em 1627. Quanto ao terceiro testemunho importante da tradição impressa, *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (Madri, 1631), que é o texto mais circulado até 1972, Arellano o reproduz integralmente por ser o único texto explicitamente autorizado por Quevedo, ainda que com as modificações exigidas pela censura. De acordo com Schwartz, esta edição já modifica notavelmente a recepção atual da obra, graças às notas explicativas que aclaram questões de léxico e de fontes, relacionando os *Sueños* com a literatura satírico-jocosa da época.

Em 1993, comenta Schwartz, James O. Crosby lança a edição crítica e anotada dos *Sueños y discursos*, baseada na tradição manuscrita e impressa. Nela o autor oferece um registro exaustivo de manuscritos e impressos, um extenso prólogo de 120 páginas, em que apresenta a obra e expõe o método seguido em sua edição, texto e variantes, preliminares de edições antigas e um notável conjunto de notas explicativas que estabelecem fontes, especificam uma série de relações intra e intertextuais de passagens específicas e aclaram questões de significado do léxico e da retórica quevedianas, tratando sempre de contextualizar os *Sueños* na literatura da época.

Os manuscritos utilizados por Crosby, nessa edição da Castalia, e que servem de base para cada *Sueño* são os seguintes:

1. “Juicio”: Biblioteca Nazionale de Firenze, ms. Magliabechi VIII. 26, fólhos 380r-387r.
2. “Alguacil”: Bibliothèque Nationale de Paris, ms. Espagnol 354, fólhos 312v-320v.
3. “Infierno”: Hispanic Society of América, ms. B2680, fólhos 25r-60r.
4. “El mundo por dentro”: manuscrito que é de propriedade de dom Eugenio Asensio (enviou uma cópia fotografada a Crosby). Fólhos 70r-92v.
5. “El sueño de la Muerte”: Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9073, fólhos 309r-354r.

De acordo com Crosby o primeiro texto é copiado entre 6 e 14 de agosto de 1605, em Salamanca, por Simon Danti, estudante romano que faz cópias de textos para outra pessoa, o florentino Girolamo da Sommaia. E do diário de Girolamo se sabe também que o manuscrito é copiado de um texto que Gil González Dávila tem, que por sua vez é cópia de um manuscrito redigido pelo copista Juan de Arralde, feito a partir de um manuscrito de Juan Solorzano Pereira (catedrático de Código na universidade). O conhecimento imperfeito que Danti tem do espanhol o faz cometer vários erros, muitos dos quais ele mesmo corrige: outros são corrigidos posteriormente por Girolamo. Assim, conclui Crosby, o “Sueño del Juicio” é corrigido por dois ‘editores’ italianos, e o resultado é que dos treze manuscritos hoje conhecidos, este é o texto mais limpo (Ed. JC, 1993: 116). Quanto ao estudo dos manuscritos dos outros *Sueños*, Crosby explica:

[...] me ha revelado que en cada caso existen uno o dos textos que se destacan de los otros por el grado de corrección de la transcripción. Éstos son los citados anteriormente, que he transcrito íntegros en la presente edición. A diferencia del *Juicio*, he tenido que escoger cada uno sin saber nada de su procedencia que afectara el texto (Ed. JC, 1993: 117).

Ignacio Arellano (Ed. IA, 1999: 11) editor dos *Sueños*, da Cátedra, inicia o prólogo comentando que tanto Henry Ettinghausen quanto James O. Crosby compartilham a ideia de que ir em busca do texto definitivo ou ideal dos *Sueños* é sem dúvida uma empreitada quimérica. Isso se deve ao fato de esta obra ter uma história textual bastante complexa e problemática, principalmente porque, segundo Crosby, quando um texto não está autografado e nem apresenta segurança de autenticidade nas numerosas cópias, isso indica que uma edição precisa se limitar inevitavelmente a representar o texto no estado em que os documentos que sobreviveram permitam; assim, nesse texto, é impossível determinar a coincidência com o autógrafo original.

Crosby comenta que Quevedo, assim como qualquer escritor da sua época, redigia suas obras à mão. No caso dos *Sueños*, escritos entre 1605 e 1621, permitiu que cópias manuscritas fossem feitas, o que despertou um enorme interesse entre os leitores, e facilitou sua circulação rapidamente na Corte, nas universidades e nas academias literárias. “Hoy no tenemos noticia de ningún autógrafo de los *Sueños*, pero sí de unas cuarenta copias manuscritas que así circularon” (Ed. JC, 1993: 114).

Na opinião de Crosby, a censura eclesiástica estragou a primeira versão impressa (a de Barcelona, de 1627, com o título de *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los ofícios y estados del mundo*), e o resto das versões, tanto antigas quanto modernas, derivam direta ou indiretamente dela. Desta forma, a versão manuscrita ficou inédita e desconhecida em sua íntegra. Quando a censura intercalou centenas de palavras e dezenas de passagens e omitiu outras tantas, destruiu o mais acertado, atrevido e artístico do temperamento de Quevedo. O propósito foi reduzir ou eliminar a representação irreverente e frívola e a religião em geral, assim como as burlas e paródias dos ministros da igreja, entregues ao latrocínio, ao suborno, à hipocrisia e à simonia. Tudo isso, acrescenta Crosby, foi feito em silêncio, de tal maneira que hoje, ao se ler qualquer edição moderna, “no sabemos cuándo leemos lo que escribió Quevedo, ni cuándo las palabras de un mediocre redactor mercenario y anónimo” (Ed. JC, 1993: 115).

Os textos de *Sueños*, assim como muitas outras obras, estiveram sob os censores da Inquisição, que entre outras modificações como a supressão de referências à figuras e instituições cristãs, modificou os títulos dos três primeiros sonhos e do último: “Sueño del Juicio” (“El sueño de las calaveras”), “Alguacil endemoniado” (“El alguacil alguacilado”), “Infierno” (“Las zahurdas de Plutón”) e “El sueño de la Muerte” (“Visita de los chistes”).

A saber, quanto à forma, *Sueños* está dividido em três partes: a dedicatória a um personagem ilustre, o prólogo ao leitor – ‘al pío lector’, ‘al endemoniado e infernal lector’, ‘al lector, como Dios me lo depare: cándido o purpúreo, pío o cruel, o benigno o sin sarna’, e ‘al lector’ – e o discurso ou narração; com exceção do primeiro texto, “Sueño del Juicio”, em que não há o prólogo ao leitor. Crosby explica que este primeiro sonho também estaria dedicado a alguém, e que esta dedicatória estaria faltando nesse manuscrito editado, primeiro pela forma como o narrador se despede “Si duerme V.S. sobre ellos [los sueños], verá que por ver las cosas como las ve, las espera como las digo”, e segundo porque em outros manuscritos consta uma dedicatória, ora dirigida ao conde de Lemos, ora ao duque de Lerma (Ed. JC, 1993: 25). O discurso de cada um deles é uma fantasia que se desenvolve livremente apresentando um panorama com uma variedade de tipos sociais.

### 1.1.3.1 “Sueño del Juicio” (1605)

Esse texto é caracterizado pelo atrevimento do assunto, e causa escândalo em muitos contemporâneos de Quevedo, principalmente pelo paganismo e pelos cortes ocorridos na edição de 1631. Nele o escritor descreve o despertar dos mortos ao retumbar a trombeta do juízo final. O texto inicia com algumas citações de autoridades clássicas e a advertência de que o que segue é um sonho. A partir daí se dá a abertura das sepulturas e a caminhada da multidão até o vale, para depois ocorrerem as sucessivas sentenças das almas que ali se amontoam.

E alguns dos melhores efeitos, de acordo com Nolting-Hauff (1974: 18), Quevedo obtém da enorme tensão entre matéria bíblica e elaboração satírica. Na abertura das sepulturas, os pecadores ressuscitados empreendem uma fuga ante seus próprios olhos, línguas e mãos, porque não querem levá-los junto como testemunhas contra si mesmos ante o juiz supremo. Aqui, o motivo bíblico se transforma numa visão fantástico-grotesca de extraordinária intensidade.

Mais adiante, o narrador descreve o juízo universal a partir de uma certa distância, e dedica sua atenção principalmente às cenas burlescas entre os demônios e os pobres pecadores. Aqui todos os alvos preferidos de Quevedo podem ser vistos, entre eles mulheres, médicos, alfaiates, escrivães, taberneiros, pasteleiros, barbeiros e muitos outros que povoam não só as sátiras em prosa, mas também os seus poemas.

O final do juízo se dá com a partida de Cristo para o céu e com o narrador observando através da boca de uma cova algumas almas que estão pensando no inferno. O texto termina com o narrador despertando e fazendo certas advertências ao leitor, seguidas da afirmação: “Si duerme V.S. sobre ellos, nos verá que por ver las cosas como las ve, las espera como las digo”. De acordo com Crosby, Quevedo quis dizer com isso que “la verdad no se encuentra en las cosas que vemos, sino en la manera en que las vemos (‘como las ve’), y en la manera en que las representamos en la literatura” (Ed. JC, 1993: 25).

O texto, na primeira parte, é quase totalmente descritivo, a linguagem empregada é extremamente engenhosa, e o escárnio é levado ao extremo. Não existe diálogo, e se alguém fala é para pôr em evidência o seu caráter ou o do outro. Na segunda parte, os diálogos dos diabos acusadores se misturam com os dos anjos defensores. Para Gómez-Quintero, a maior parte deste texto está dedicada a descrever

primeiro a atitude dos homens no instante de recuperar os seus corpos e depois as ardilezas de que se valem para se desculpar. Enquanto os justos merecem escassa atenção, a atitude dos pecadores é descrita detalhadamente, pois para eles há um inferno (1978: 77).

### **1.1.3.2 “Alguacil endemoniado” (1608)**

No segundo texto, o narrador entra na igreja de São Pedro para ver um conhecido, o bacharel Calabrês. Este, que é descrito de forma bastante detalhada, está justamente entregue a sua ocupação favorita, exorcizando um demônio de um meirinho. E esse demônio concede uma breve trégua a sua vítima e conta ao narrador e ao bacharel Calabrês como vão os clientes no inferno. Ou seja, o próprio demônio que possui o meirinho é quem descreve os diferentes lugares do inferno.

Quevedo ressalta que desta vez o poeta não vê (nos sonhos) coisas do além, mas só as ouve (numa conversa); em decorrência disso não chama a sua obra de sonho mas de discurso. Trata-se, segundo Crosby (Ed. JC, 1993: 26), de um diálogo ou colóquio, forma tradicional naquela época. E nesse diálogo entre o narrador, o bacharel e o demônio, que ocupa a maior parte do discurso, o demônio vai desempenhar o papel principal. O narrador faz ao diabo uma série de perguntas do tipo “¿Hay reyes en el infierno?”, “¿Qué géneros les dan de penas a los poetas?” (idem, p. 166), “Y las mujeres, ¿cuáles se condenan más, feas o hermosas?” (idem, p. 180). E o diabo lhe responde com uma série de descrições burlescas, dando a entender o caráter geral do inferno e afirmando a superioridade moral e intelectual dos diabos sobre a maioria dos homens.

O diálogo, muitas vezes, se converte num sermão moralizante sobre os benefícios da pobreza, a arte de governar etc. Nesse texto reaparecem quase os mesmos tipos de pessoas que no sonho anterior: avaros, médicos, poetas, damas honestas ou não, comerciantes, pasteleiros, administradores da justiça, cornos, e aparecem também os apaixonados; no entanto, eles estão em parte caracterizados com muito mais detalhe. “El ingenio de Quevedo se retuerce y afila para pinchar una y otra vez en el cuerpo de sus grotescos muñecos, que vuelcan el serrín de sus hipocresías” (Alborg, 1967: 603). É importante destacar que nesse texto os condenados estão agrupados segundo analogias engenhosas: o cego está entre os apaixonados, um assassino está entre os médicos, os

mentecaptos junto aos alquimistas, e os negociantes, condenados por vender, estão com Judas.

Segundo Crosby (Ed. JC, 1993: 28), a sátira de Calabrês como exorcista que tenta calar um diabo coincide com a crítica que Quevedo faz no prólogo dos que ‘se calam’ por temor, dos que procuram deixar outros ‘mudos’, e daquelas ‘más línguas’ que alimentavam um ambiente de repressão religiosa. Aqui, segundo o crítico, está o tema da expressão e da repressão, em que o narrador apóia a expressão, coincidindo com as palavras de Quevedo no prólogo ao leitor, em que elogiava a ‘ousadia’ dos que se atrevem a ‘publicar’ suas idéias. Esse texto é uma sátira à igreja, que não fica no mero plano abstrato.<sup>11</sup>

### 1.1.3.3 “Infierno” (1608)

Nesse texto, que é o mais longo e mais complexo, o narrador desce pessoalmente para conhecer as mansões infernais. Tema e título remetem, como atesta Nolting-Hauff, de modo especialmente claro a Dante.<sup>12</sup> “Quizá también se pueda explicar por la influencia de Dante el que Quevedo evitara la ficción del sueño y eligiera en su lugar una introducción alegórica” (1974: 22-3). Entretanto, há um ponto em que ele se afasta da tradição dantesca: a figura do poeta no sonho não tem acompanhante ou guia.

O panorama agora é mais extenso, mas os motivos quase não variam. Na introdução desse sonho é descrita uma paisagem agradável e dela partem dois caminhos; logo saberemos que um deles é o caminho da virtude e o outro conduz ao inferno. Ingressando o narrador pelo caminho do bem, mas demonstrando não estar satisfeito com a sua escolha, por ser este um caminho muito penoso, decide mudar, mas não percebe que a sua escolha o leva diretamente ao inferno. E quando se dá conta já é tarde para voltar.

Gómez-Quintero chama a atenção do leitor, porque até este momento o narrador está situado no mesmo plano que os demais: escolhe o caminho mais fácil e por ele se

---

<sup>11</sup> Ver prólogo do Crosby de “Alguacil endemoniado”, em que aprofunda mais o tema da igreja (Ed. JC, 2003: 26-42).

<sup>12</sup> Um estudo de Rodrigo Cacho Casal oferece novas evidências e análises na interação entre os trabalhos de Dante e Quevedo. *Dante y Quevedo: la Divina Commedia en los Sueños*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies: Cañada Blanch, 2003.

lança como um condenado ao inferno. Porém, a partir de agora visitará o inferno como um espectador. E no final do texto, de condenado ele passa a mensageiro de Lúcifer, mudando completamente a sua posição. Além disso, ele muda frequentemente de atitude e por várias vezes titubeia: não sabe qual caminho escolher, elege um caminho, depois desiste e muda; e quando chega no inferno muda totalmente de atitude: julga, repreende e zomba dos condenados porque não está entre eles; fala de um ponto de vista de quem está seguro de não pertencer ao grupo repreendido. E é esta atitude, de espectador-crítico, que mantém em todos os sonhos (1978: 78-9).

Na representação do caminho do inferno existem algumas coisas que fazem lembrar o sonho do juízo: a descrição das pessoas em movimento, a alternância de perspectiva próxima e afastada, a utilização sucinta e aguda do estilo direto. As figuras de demônios também entram na ação em quase todas as cenas.

O texto se desvia do caminho da virtude e segue a história entre juízes, hipócritas, mulheres, eclesiásticos, soldados, boticários. Os diabos repartem castigos numa série heterogênea que inclui açougueiros, fidalgos, tintureiros, cornos, canhotos, taberneiros, poetas, alquimistas e astrólogos. Reaparecem Lutero, Maomé e Judas. No entanto, aparecem alguns retratos novos como os ‘mortos de repente’, que por morrerem de forma repentina não tiveram tempo de se arrepender dos pecados, e os ‘Oh, quem me dera tivesse’, que confiaram na misericórdia de Deus, e agora isso se converte em motivo de condenação para eles. No mais, Quevedo vai continuar agitando os mesmos fantoches das formas mais variadas e originais.

Na opinião de Nolting-Hauff (1974: 28-9), o “Infierno” é sem dúvida o mais extenso e o mais variado tematicamente dentro desses três primeiros textos; ele contém alguns dos momentos mais significativos de todos os sonhos, mas lhe falta a unidade dos primeiros, sobretudo do “Sueño del Juicio”.

#### **1.1.3.4 “El mundo por de dentro” (1612)**

Aqui o narrador é conduzido por um ancião, chamado Desengano, que o instrui sobre o mundo num enterro. Depois de alguns protestos por parte do narrador, este resolve acompanhar o ancião, que lhe mostra o mundo como ele realmente é. E nos chama a atenção o fato de este texto ter um guia ou acompanhante, quando justamente nos outros sonhos não há guia.

O Desengano denuncia a hipocrisia dos parentes; ante uma perseguição da justiça, o que existe é a corrupção; uma mulher formosa é pura mentira, pois existe à base de cosméticos; os cortesãos são falsos etc. Aqui, ele encontra novamente seus tipos preferidos pela rua da Hipocrisia, mas já não com a abundância de antes. E Quevedo zomba daqueles que querem tentar ser o que não são: o alfaiate, o sapateiro, o fidalgo, que se fazem chamar de outra maneira e aparentam o que não são. Este “no-sueño”, como Nolting-Hauff (1974: 29) o chama, é uma alegoria da vida, em que os personagens são símbolos do vício e do pecado.

Entre os quatro episódios mais longos da parte central encontramos o da mulher enlutada, “que por defuera tiene un cuerpo de responsos, cómo por de dentro tiene un alma de aleluyas, las tocas negras y los pensamientos verdes” (Ed. JC, 1993: 290); o do meirinho que persegue um ladrão, mas por motivos de competição e não pelo cumprimento do dever; do rico que passa em uma carruagem, “tan hinchado que parecía que porfiaba a llenarla de sí solo, pretendiendo parecer tan grave que a las cuatro bestias aun se lo parecía, según el espacio con que andaba” (Ed. JC, 1993: 295), e o episódio da mulher formosa, com sua violenta polêmica contra os cosméticos e adornos. Todos aparentam aos olhos de quem vê o que na verdade não são, ou seja, são hipócritas, como o velho os denomina. Estes episódios, segundo Nolting-Hauff (1974: 30-1), estão totalmente construídos sobre a antítese ilusão / desilusão, ou então, hipocrisia / desmascaramento. O narrador-espectador acredita no aspecto exterior das coisas e se compraz em entusiasmados elogios, enquanto o velho o faz ver os verdadeiros e pouco virtuosos motivos daquelas pessoas.

Quevedo apresenta nos outros textos o mundo da ficção como algo sonhado, para que ao retornar à realidade da vigília o sonho lhe sirva de exemplo. No “El mundo por de dentro”, para evitar a monotonia, o narrador não apresenta previamente o mundo da imaginação, ao contrário, entra diretamente nele e logo passa à realidade através do sonho físico.

### **1.1.3.5 “El sueño de la Muerte” (1621)**

Neste último texto, escrito nove anos depois de “El mundo por de dentro”, o relato começa com a descrição que o narrador nos faz do seu estado de ânimo deprimido, que lhe induz a dormir e a sonhar. No sonho há um desfile de gente

malvestida. Todos eles são ‘ministros del martirio’ e ‘inducidores de la muerte’, porque, como médicos e cirurgiões, matam seus pacientes e porque precedem e anunciam a entrada da Morte em pessoa. Esta se oferece ao narrador como guia numa visita aos mortos, no além-túmulo, e ele aceita e a segue no seu tribunal e audiência. A técnica alegórica, dominante em todos os sonhos, torna-se ainda mais forte neste. O resto do texto é dedicado aos mortos que se aproximam um por um do narrador. Eles são na sua grande maioria personificações de provérbios e ditos populares, figuras históricas ou literárias que se queixam da maneira como são tratados pelos homens no mundo.

El autor se enfrenta esta vez con los muertos, en especial con aquellos que colaboran con la Muerte, y no con los condenados. Los auxiliares de la Muerte son: médicos, boticarios, Barberos, jueces, letrados, etc. Estos mismos personajes habían aparecido en los otros *Sueños* como culpables pero, en este *Sueño* no son condenados, sino simplemente observados por el autor (Gomez-Quintero, 1978: 79).

Mas nem todos os personagens são descritos como colaboradores da Morte. Mais da metade deles aparecem nos provérbios para se queixarem com justiça perante um vivo (o narrador) das injustiças cometidas contra eles na terra, pois os vivos os converteram em algo parecido a um escudo para dizer todo tipo de bobagem. Até a linguagem se queixa do mau uso que fazem dela. Trata-se de uma categoria especial de mortos, já que são pessoas fictícias ou desprovidas há muito tempo do seu caráter histórico.

Os longos discursos de dona ‘Quintañona’, do parasita dom Diego de Noite, que inclusive aparece duas vezes, e do corno Diego Moreno são, na visão de Nolting-Hauff (1974: 37), auto-retratos notavelmente traçados e virtuosamente formulados destas três figuras fundamentais da sátira de Quevedo. Inclusive quando as anedotas não estão bem adaptadas a determinados tipos, alguns dos seus discursos contêm motivos habituais em Quevedo: Juan de Encina polemiza contra avaras pedintes, alfaiates, letrados e médicos; Pero Grullo entra em combate contra os negociantes, especialmente os joalheiros e prateiros; a narração da Dona Fábula sobre o matrimônio com um autor de comédias lembra, em parte, “Alguacil endemoniado”.

O diálogo entre o narrador e o marquês de Villena promove profundas reflexões, não encontradas nos textos anteriores, sobre o momento histórico, dando um panorama do estado político e econômico da Europa, especialmente da Espanha, as perspectivas

de guerra e paz, o auge das cidades marítimas italianas, as práticas profissionais dos advogados, o poder de Veneza e o sistema de ministros nos reinos europeus.

Brenan (1984: 282) afirma que é nos *Sueños* que seu estilo e a sua maneira se mostram à melhor luz e de modo mais característico. Os modelos de Quevedo são Dante e Luciano. Há visões do dia do Juízo, do inferno e do reino da Morte que, com uma profunda melancolia como ponto de partida, se desfazem em sátira, piada macabra e uma espécie de insensatez fantasmagórica.

Para Carlos Alberto Loprete (1981: 169-170) as cenas são fantásticas e irreais, mas é nesta fantasia que reside a burla. Grotescas e caprichosas tornam-se por alguns momentos exorbitantes e sarcásticas. Chegam às vezes ao cinismo e à impiedade, apesar do fundo religioso. Não há nelas nenhum lugar para o amor ou o perdão.

Com a idéia da morte sempre presente, o espetáculo da vida humana atravessa os infernos, com um enorme sarcasmo e uma fúria imaginativa pouco freqüentes na literatura. Quevedo traça nos *Sueños* um quadro satírico da sociedade que não tem estado nem ofício, defeito físico ou moral, idéia ou sentimento, que não estejam representados de maneira grotesca, vivaz e exagerada. A negação da vida é mais forte que em qualquer outra das suas obras. “La sacralización de la cultura ha producido esta especie de monstruo que se ríe de sí mismo y de sus dogmas más incuestionables: el infierno, los condenados, la eternidad, la muerte [...]” (Jauralde Pou in Rico, 1983: 539).

## 1.2 Quevedo: o Barroco literário na Espanha, Portugal, e Brasil

### 1.2.1 O Barroco

Em 1855 Jacob Burckhardt publica *Der Cicerone* e dedica um importante estudo ao Barroco, provocando nos anos seguintes à publicação uma série de estudos relativos ao Barroco. Mas a sua reformulação definitiva para a história da arte, e depois para a crítica literária, é empreendida por Heinrich Wölfflin, desde 1879, ao reabilitar a arte barroca, mostrando-a como uma forma peculiar, com valor estético e significado próprios. Em 1888 *Renaissance und Barock (Renascença e Barroco)*<sup>13</sup> valoriza o Barroco. Em 1915 outra obra é publicada, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceitos fundamentais da história da arte)*,<sup>14</sup> formulando novos termos ao problema do Barroco. Ele desenvolve um sistema com base em cinco pares de conceitos, sendo que a cada característica da Renascença se opõe uma qualidade do Barroco.

Para Arnold Hauser, o desenvolvimento desses conceitos de caráter não-sociológico conduz a um “dogmatismo não-histórico e a uma interpretação totalmente arbitrária da história” (1994: 449). Portanto, segundo Hauser, a produção de arte num século como o XVII não poderá ser inteiramente uniforme principalmente porque já existem várias camadas sociais, e cada uma com um ponto de vista peculiar em matérias sociais diferenciadas, econômicas, políticas e religiosas, e cada uma abordando a arte com problemas freqüentemente muito diversos.

É preciso observar também que o Barroco europeu varia cronológica e geograficamente. O Barroco da Europa central é posterior ao italiano; enquanto na literatura francesa o Barroco desaparece praticamente em fins do século XVII. Em certas literaturas, como a espanhola e a portuguesa, ele persiste ainda durante toda a primeira metade do século XVIII. Entretanto, a França não vai se entregar tão facilmente ao Barroco, tendo este que conviver simultaneamente com o classicismo, e isso porque a sociedade européia do século XVII não é de maneira alguma homogênea.

---

<sup>13</sup> Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

<sup>14</sup> Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Otto Maria Carpeaux fala que Shakespeare e Calderón são condenados pelos críticos classicistas do século XVIII como gênios ‘incultos’ de literaturas ‘bárbaras’, como se só a França tivesse produzido uma literatura de qualidade no século XVII, e que fora da França, este século “parecia dominado pelo ‘mau gosto’ do marinismo na Itália, do gongorismo na Espanha, do eufuismo na Inglaterra; [...]”, e ‘mau gosto’ ou não, naquela condenação geral “manifesta-se a primeira tentativa de definir um estilo comum do século XVII” (1960: 684). Para ele esse século é o mais rico de todos na história da literatura universal.

Mas o que Carpeaux vai demonstrar também é que mesmo concordando que o classicismo constitui uma qualidade permanente do espírito francês, isso não impede que haja o que ele chama de “invasões bárbaras”. E essas invasões, ocorridas através de traduções de obras espanholas, se dão principalmente em dois momentos: por volta de 1635 e por volta de 1670 – o que prova que o gosto do público francês do século XVII é Barroco.<sup>15</sup> Para o crítico, “não se trata de um século classicista, interrompido por duas fases de invasão barroca; o classicismo constitui a interrupção antitética que atenua o Barroco, sem eliminá-lo de todo” (1960: 715).

E os mesmos críticos que fazem do Barroco sinônimo de mau gosto e de perversão da arte, defendem também que a Contra-Reforma é fundamental na origem desse estilo. Porém, essa idéia se revela historicamente falsa, porque se admite a existência de um Barroco protestante, tanto na França quanto na Inglaterra, assim como nos Países Baixos, o que dificulta essa teoria. Para Carpeaux esta hipótese é muito sedutora, mas não é aceitável, porque “ignora as influências espanholas além das fronteiras da Contra-Reforma e a existência de focos Barrocos nos países protestantes” (1960: 703). José Antonio Maravall também admite que a Contra-Reforma é hoje um termo insustentável, porém difere de Carpeaux afirmando que o Barroco, como uma época de contrastes interessantes,

[...] não é resultado de influências multisseculares sobre um país cujo caráter configurariam, nem tampouco, é óbvio, de influências que, de um país dotado supostamente com tais características, seriam irradiadas sobre aqueles outros com os quais estaria relacionado. Não são razões de influência ou de caráter, mas de situação histórica, as que fizeram surgir a cultura barroca. Participam dessa cultura,

---

<sup>15</sup> Segundo María Pilar Navarro Errasti, a França é o primeiro país que publica sua própria versão das obras de Quevedo. Ver no apêndice, nota de rodapé 3 (p. 201), os comentários da estudiosa sobre as traduções quevedianas na França.

conseqüentemente, todos os que se encontram conectados com tal situação, ainda que, em cada caso, isso ocorra de acordo com a posição do grupo em questão [...] (1997: 57).

Borges define o Barroco dizendo que é nessa etapa que “el arte propende a ser parodia y se interesa menos en la expresión de un sentimiento que en la fabricación de estructuras que buscan el asombro” (in Quevedo y Villegas, 1985: 15). Para o homem do Barroco a vida se converte em pessimismo e desengano; ele vê o mundo como um conjunto de falsas ilusões que acaba com a morte. Os mesmos poetas que cantam a beleza feminina, que hiperbolizam as delicadezas e as sutilezas do amor, que transfiguram com esplendor os aspectos mais triviais da realidade, constroem também com frequência uma estética do feio e do grotesco, do horrível e do macabro. Para Walter Benjamin, “nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em outros artifícios verbais, a palavra, a sílaba e o som, emancipados de qualquer contexto significativo tradicional, desfilam como coisas, livremente exploráveis pela intenção alegórica” (1984: 229).

### **1.2.2 O Barroco literário na Espanha, Quevedo e *Los sueños*: importância histórica e estética**

Maravall acredita que o Barroco é uma cultura que “consiste na resposta dada, em torno do século XVII, por grupos ativos pertencentes a uma sociedade que entrou em dura e difícil crise, relacionada com flutuações críticas na economia desse período” (1997: 65). E esse acelerado processo de decadência da economia espanhola que se inicia no final do século XVI coincide até a metade do século XVII com uma extraordinária floração das artes, especialmente da poesia. Os escritores da época percebem os sintomas da decadência nacional e o crescente desencanto e desânimo do país, e isso se reflete em suas obras; porém, como explica R. O. Jones, esse efeito de decepção ficou compensado por outros fatores tais como o fomento da literatura através das academias literárias, que começam a aparecer no século XVI e no XVII se multiplicam; e também através do

mecenazgo concedido por la aristocracia para la cual la protección de las artes, aunque debido en parte a un interés artístico genuino, formaba parte de la vida de ostentación competitiva y dadivosa que se consideraba apropiada a la posición del noble en la sociedad. Por ejemplo, el conde, más tarde conde-duque de Olivares, se rodeó de escritores antes y después de su subida al poder como privado de Felipe IV (1985: 213).

Os espanhóis do século XVII, bem diferentes dos da época renascentista, se apresentam como sacudidos pela grave crise em seu processo de integração. Isso se traduz num estado de inquietação, que em muitos casos cabe qualificar como angústia, e, portanto, de instabilidade, com uma consciência de irremediável decadência. O repertório temático do Barroco corresponde a este íntimo estado de consciência. Existe a “busca de um estilo lingüístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos” (Benjamin, 1984: 77).

Ao invés de espanhóis seguros de si mesmos e da sua grandeza na Europa, temos a desconfiança e o desengano. Algumas das características do Barroco são: visão pessimista, pois o homem é um ser acometido de misérias e paixões, cujo fim é a morte, então a vida é breve e fugaz; a morte e a escassa valorização do humano como centro ideológico, dando lugar ao teocentrismo; desconfiança em relação aos impulsos naturais do homem; o gosto pelo cuidadosamente elaborado; contrastes violentos, artificialidade, dinamismo e complicação com a intenção de impressionar; a mistura do trágico e do cômico, do belo e do feio, do religioso e do profano; e a tendência ao hiperbólico.

O Barroco espanhol, principal fonte de difusão deste estilo, divide-se, como se sabe, em duas vertentes: o culteranismo, ou gongorismo, cujo maior nome é Luis de Góngora, e o conceptismo, representado pelas figuras de Francisco de Quevedo y Villegas e Pedro Calderón de La Barca. Os culteranistas cultivam a forma das palavras deixando seu conteúdo em segundo plano, pretendendo assim criar um mundo de beleza, impressionando os sentidos com os mais variados estímulos de luz, cor, som e com uma linguagem culta e intrincada. Em toda a obra poética de Luis de Góngora se encontra presente o estilo que o tornou famoso, carregado de neologismos e complicadas metáforas. No entanto, é aclamado por uns e atacado por outros da sua época, como Quevedo que não perde a oportunidade de zombar do poeta.

Os conceptistas, ao contrário, se preocupam principalmente pela compreensão do pensamento, aprofundam no sentido ou no conceito das palavras; o conceptismo pode ser definido como uma agudeza mental que dá preferência às idéias com o fim de impressionar a inteligência ou o desejo de dizer muito com poucas palavras. Os recursos utilizados são as freqüentes metáforas, não com a finalidade de embelezar, mas para impressionar a inteligência; os jogos de palavras, que é a utilização de uma

mesma palavra com significados diferentes; o estilo breve e conciso, conseguido mediante elipse ou eliminação de palavras; a antítese de palavras, frases ou idéias, para impressionar e aguçar a mente. Walter Benjamin comenta que o ponto de honra dos escritores “não era o uso de frases metafóricas, e sim a criação de *palavras* metafóricas, como se seu objetivo imediato fosse, ao inventar as palavras da poesia, inventar as palavras da língua” (1984: 78).

Para Carpeaux a hipérbole é o principal instrumento da sátira de Quevedo, “exageros grotescos das monstruosidades reais deste mundo, e diminuições burlescas do que nele passa por grande e considerável” (1960: 1121). Nesta passagem do “Alguacil endemoniado”, o diabo comenta a respeito dos apaixonados, de que as cartas de amor que carregam bastaria para esquentar o inferno todo durante vinte anos: “y otros que en los billetes solos que llevan de sus damas, ahorran veinte años de leña a la fábrica de la casa, abrasándose tardeados con ellos” (Ed. JC, 1993: 169). No “Infierno”, as graças dos cômicos, patifes, trovadores e piadistas, são tão frias, e deixam o ambiente tão frio, que os diabos que os vigiam explicam o porquê: “están aquí retirados porque si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad es tanta que templara el calor del fuego” (Ed. JC, 1993: 209). Para Claudio Guillén a hipérbole é um processo, um caminho aberto, uma exploração sucessiva, “la expresión de una energía y tensión inicial que no cesan de acuciar, atormentar y –poéticamente– dar aliento al infatigable escritor” (1988: 257).

Para a poética barroca a metáfora é mãe e fonte de conceitos porque reúne dois signos que denotam objetos distantes, heterogêneos, sem conexão imediatamente reconhecível (Schwartz, 1983: 22). Um bom exemplo do uso da metáfora por Quevedo é esta passagem do “Infierno”, em que ele transforma ‘dentes’ em ‘jóquei’, referindo-se aos dentes que comem carne de cavalo: “¿Qué de dientes habéis hecho jinetes, y qué de estómagos habéis traído a caballo, dándoles a comer rocines enteros?” (Ed. JC, 1993: 213). No entanto, a sátira geralmente se propõe a criticar seres e situações sociais que pertencem à realidade empírica, que existem fora do universo literário de uma obra de ficção. E este é, segundo a autora, um dos supostos paradoxos do discurso satírico de Quevedo. No exemplo citado, a sátira se refere a pasteleiros que são criticados pelo conteúdo nojento e duvidoso dos pastéis.

José Montesinos, Dámaso Alonso e Octavio Paz afirmam que Quevedo não teve rival no seu século e nem o tem agora. Para eles, sem dúvida, Quevedo os atrai tanto, por nele existir algo demoníaco: o orgulho (ou o rancor) da inteligência.

Hay que leerlo para saber qué son, realmente, las noches y los días del solitario, el acicate del apetito insaciado, el peso de la sombra de la muerte en la conciencia, las vigiliias del rencor, las caídas en la melancolía, el encontrado ir y venir de la cólera al ludibrio y, en fin, toda esa gama de sentimientos y sensaciones que va de la desesperación a la resignación orgullosa. Hecho de contrastes y oposiciones geométricas, violento y simétrico, sentencioso y sarcástico, Quevedo se burla de sí mismo y de los otros [...] (in Rico, 1983: 157).

Para Borges e Ayala, as melhores peças de Quevedo “existen más allá de la noción que las engendró y de las comunes ideas que las informan”. São objetos verbais, puros e independentes como a espada ou como um anel de prata (in Rico, 1983: 556-7).

### **1.2.3 O Barroco em Portugal**

Os primeiros vinte e cinco anos do século XVI podem ser considerados tanto o período áureo de Portugal como também o período mais difícil da sua história. O comércio e a expansão do império ultramarino levam Portugal a conhecer uma grandeza aparente. Ao mesmo tempo em que Lisboa é considerada a capital mundial da pimenta, a agricultura lusa é abandonada. As colônias, principalmente o Brasil, não dão a Portugal riquezas imediatas; e com a decadência do comércio das especiarias orientais observa-se o declínio da economia portuguesa. Paralelamente, Portugal vive uma crise dinástica: em 1578, levando adiante o sonho megalomaniaco de transformar Portugal novamente num grande império, D. Sebastião desaparece na África. Isso abre caminho à união das duas coroas. Em junho de 1580 o duque de Alba, que comanda as tropas espanholas, invade Portugal. Poucos meses depois, Felipe II estabelece temporariamente a sua residência em Lisboa e é proclamado rei de Portugal com o título de Felipe I.

Para um conhecimento pleno do século XVII português, deve-se levar em conta, segundo Pedro Serra (in Gavilanes/Apolinário, 2000: 296), a alienação da sua cultura com o paradigma cultural espanhol; alienação essa que é concomitante com a instauração da monarquia dual. Um dos aspectos mais significativos desse status cultural é o fato de que a literatura portuguesa encontra sua expressão em duas línguas nacionais, a portuguesa e a castelhana. Além da onipresença das companhias

espanholas em terras portuguesas, representando os nomes mais relevantes da dramaturgia espanhola, são muitos os dramaturgos portugueses que escrevem exclusivamente em castelhano; e o motivo seria o de que, dessa forma, suas obras poderiam ser divulgadas entre um público mais amplo.

Nos primeiros quarenta anos desse domínio, a união das coroas ajuda a superar a crise financeira da nobreza portuguesa, incrementa o comércio graças à participação do capital dos cristãos-novos, e as ordens religiosas multiplicam seus domínios, reforçando a organização eclesiástica. Entretanto, a partir de 1620, a crise do império hispano-português restringe os privilégios do reino de Portugal e a unidade dinástica se converte numa unificação institucional. Os impostos aumentam e a regência fica confiada ao clero. A administração espanhola se torna cada vez mais impopular em Portugal, difundindo-se por toda parte um importante elemento de resistência: o sebastianismo, ou seja, crença segundo a qual D. Sebastião voltaria e transformaria Portugal no Quinto Império. Os sebastianistas se negam a aceitar a morte do último rei, Dom Sebastião (Birmingham, 1995: 42-4).

Depois da morte do rei surgem vários impostores querendo se passar por ele, até que na década de 1620 muitos portugueses começam a identificá-lo com o duque de Bragança, que para eles é o herdeiro legítimo do trono. Depois da morte de Felipe III, seu sucessor, Felipe IV, confia o governo ao conde-duque de Olivares, que tenta fortalecer o império criando uma forte centralização interna. Em Portugal, este toma várias medidas consideradas impopulares. Os desastres ante os holandeses, que agora são os donos do mar, provocam fortes reações. Na península surgem motins populares contra a pressão fiscal que a crise do império impunha (Folch e Nogueras in Vieira, 1987: 13). Em novembro de 1640 o duque de Bragança apóia a conspiração dos aristocratas que o proclamam rei de Portugal, restituindo a coroa, usurpada durante sessenta anos por Felipe II e seus sucessores, ao único e legítimo herdeiro, D. João IV (Birmingham, 1995: 45-87). Portugal recupera sua autonomia.

No entanto, segundo Folch e Nogueras (in Vieira, 1987: 18), em 1640 os portugueses estão longe de estarem unidos. As classes inferiores estão firmes na fé nacionalista e aderem a D. João IV; a nobreza, muitas vezes com laços familiares na Espanha, hesita, e só parte dela se alinha com o duque de Bragança. A maior parte dos burocratas apóia o novo rei e se convertem em seus secretários e propagandistas, outra

parte não participa do movimento separatista, adotando uma posição neutra. Entretanto, um núcleo importante de cristãos-novos, que têm conexões fora da península, aprova a revolução e ajuda a financiá-la. O clero também está dividido. Sacerdotes locais e monges humildes apóiam o duque de Bragança. Os jesuítas defendem D. João IV, fator de primordial importância tanto para a causa nacional como para seu futuro prestígio e poder. A inquisição, ao contrário, se mantém fiel à Espanha, e D. João IV adota uma política cautelosa ante o Santo Ofício. Em resumo, a posição do novo monarca não é invejável. Seu reinado (1640-1656) é uma sucessão de desastres para o Império, de fracassos diplomáticos na Europa, numa situação pouco próspera para a economia do país.

Depois do domínio espanhol, nos séculos XVII e XVIII, a nação portuguesa decai no cenário Europeu e sua literatura gira em torno de outras culturas: do barroquismo espanhol, do arcadismo italiano e do iluminismo francês, afetando a iniciante literatura colonial brasileira que passa a receber tendências estrangeiras. E é nesse clima que se desenvolve a estética barroca, notadamente nos anos que se seguem ao domínio espanhol, já que a Espanha é o principal foco irradiador do novo estilo.

Alguns estudiosos e críticos da literatura portuguesa delimitam o período Barroco em Portugal de 1580 a 1756. Ou seja, inicia-se com a unificação da Península Ibérica, o que acarreta um forte domínio espanhol em todas as atividades, e decai com a fundação da Arcádia Lusitana, já em pleno governo do Marquês de Pombal. Outros o reduzem ao período 1580-1680.

Na literatura portuguesa Francisco Rodrigues Lobo, com *A corte na aldeia* (1619), e Francisco Manuel de Melo, com *Escritório do avarento* (1721), dão início ao Barroco literário. Ocupa lugar de destaque frei Luís de Sousa e Antônio das Chagas, Soror Violante do Céu, Francisco Manuel de Melo e Antônio Vieira; este último com o seu brilhante conceptismo, monumento à arte retórica, é considerado a figura mais destacada, que representa tanto as letras barrocas lusitanas quanto as brasileiras.

A produção literária mais abundante em Portugal, neste período, é a de propaganda e edificação religiosa, que reflete a concepção de mundo defendida pela Reforma Tridentina, assentada numa ortodoxia contrária a qualquer modificação da ordem social vigente. Assim, a literatura barroca portuguesa, tal como a espanhola, tem

uma linguagem dominada pelas imposições formais que traduz a subordinação do pensamento às regras da Escolástica e à autoridade da Igreja.

A presença de muitos filhos da burguesia nas universidades e a resistência popular à ocupação castelhana, cria as condições para o aparecimento, durante o período felipino, de uma literatura de oposição que se prolonga para além da Restauração (1640), denunciando, agora, conspirações de aristocratas ou clérigos contra o rei. São sátiras, ao estilo de Quevedo, pasquins da sublevação rural e urbana do sul do País, assinados com o nome de Manuelinho, coplas, romances, cartas, diálogos e entremezes. A obra-prima dessa literatura panfletária anônima é a *Arte de Furtar*, aparecendo inúmeros destes panfletos citados, por exemplo, no diário *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*, principal fonte de informação sobre este período, cobrindo acontecimentos decorridos entre 1662 e 1680. Trata-se de uma impiedosa sátira político-administrativa (Saraiva/Lopes, 1955: 556).

### 1.2.3.1 Padre Antônio Vieira<sup>16</sup>

O escritor português nasce em Lisboa, em 1608. Vai para a Bahia aos seis anos de idade, ingressando pouco tempo depois no Colégio dos Jesuítas, do qual não se afasta mais. Inicia sua carreira de pregador em 1633, na igreja da Conceição da Bahia, e em 1634 celebra sua primeira missa como membro da Companhia de Jesus. Na festa de São Sebastião pronuncia um sermão com referências constantes ao rei desaparecido. Entre 1638 e 1641 o tema dominante de sua pregação será a necessidade da resistência moral contra o invasor holandês.

Um dos sermões mais famosos de Vieira é o que pregou contra as armas da Holanda, em 1640, o “Sermão para o bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda”.<sup>17</sup> Segundo Alfredo Bosi “célebre pela ‘apóstrofe atrevida’ a Deus para que sustasse a vitória dos hereges, futuros destruidores das imagens sagradas” (1994: 44). Viaja para Portugal, tão logo sabe que o país se liberta do domínio espanhol.

---

<sup>16</sup> A biografia do padre Antônio Vieira está baseada no livro de João Lúcio de Azevedo (1931), *História de Antônio Vieira*.

<sup>17</sup> <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0006-02036.html> Edição de Referência: *Sermões*. Padre Antônio Vieira, Erechim: Edelbra, 1998. Editoração eletrônica: Verônica Ribas Cúrcio.

Vieira é apresentado ao rei, e entre os dois nasce uma amizade. Predica na Capela Real, em dezembro de 1642, a convite do rei, o “Sermão dos Bons Anos”<sup>18</sup> (seu primeiro sermão em Lisboa). A situação do reino é de insegurança e temor. A Espanha não renuncia a Portugal e seus exércitos lutam nas fronteiras.

Em Portugal, de 1641 a 1652, Vieira participa ativamente da vida política da época, colocando-se em defesa dos cristãos-novos e suscitando ódio da Inquisição, que o prende. Quevedo também tem uma preocupação pela condição de seu país e sua violenta atitude crítica frente os abusos anuncia o aparecimento do informante de oposição e do revolucionário, mas bem diferente de Vieira, segue um caminho oposto. Não podemos esquecer que Quevedo é um simpatizante da Inquisição e que também é preso, mas por questões bem menos nobres que Vieira.

José Van Den Besselaar (1981: 25-6) comenta que Vieira vê com pena e dor que Lisboa já não é o empório dos reis venturosos do século anterior; e para remediar a deplorável situação é imprescindível que o reino aproveite os recursos, tanto dos judeus-portugueses refugiados no estrangeiro, como dos cristãos-novos em Portugal. Em 1643 Vieira escreve uma Petição em que aconselha o rei a deixar retornar os judeus a Portugal. Besselaar ressalta que seria injusto acusar Vieira de oportunista, pois a defesa dos judeus, constantemente retomada, há de lhe custar o ódio dos inquisidores e a suspeita dos fanáticos. Além disso, Vieira entende que a perseguição aos judeus é uma grande injustiça que contraria a lei divina e humana. Com relação a Quevedo, este, segundo Brenan (1984: 288), odiava não só judeus e mouros, mas também todos os estrangeiros.

Antes de regressar ao Brasil, Vieira começa a escrever *História do Futuro*, tarefa que desenvolve durante a década de cinquenta até metade da década de sessenta do século XVII. Um dos objetivos principais dessa obra é convencer e advertir os espanhóis para que, conhecendo o futuro de Portugal, saibam que as suas esperanças de unir de novo as duas coroas se opõem às ‘promessas divinas’. Pede a Felipe IV que coloque um fim à guerra com Portugal e que não derrame mais sangue cristão, porque Deus destinou a Portugal e ao seu rei o governo temporal do reino de Cristo na terra (Vieira, 1987: 144-71).

---

<sup>18</sup> <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000032.pdf> Texto-base digitalizado por Projecto Vercial – Literatura Portuguesa.

Elabora *Clavis Prophetarum (Chave dos Profetas)*. Em 1653 Vieira regressa ao Brasil e se estabelece no Maranhão, onde permanece até 1654, dedicando-se à evangelização dos índios e à defesa destes contra os colonos. Conhece a ira dos colonos que não lhe perdoam a inoportuna defesa do nativo. Predica o “Sermão de Santo Antônio”<sup>19</sup> e, clandestinamente, regressa a Lisboa. Profere nesse curto período em Lisboa dois sermões que são considerados os melhores: o “Sermão do Bom Ladrão”<sup>20</sup> e o “Sermão da Sexagésima”,<sup>21</sup> ambos em 1655.

O rei firma um novo regime a favor dos índios do Maranhão, em que proíbe qualquer guerra contra eles sem a sua prévia autorização; as aldeias seriam dirigidas diretamente pelos jesuítas. Regressa ao Brasil em 1655 e se empenha na evangelização do interior. Um ano depois morre D. João IV e Dona Luisa, viúva do monarca, assume a regência. A rainha, apesar de simpatizante dos jesuítas, não pode evitar que em 1661 estes sejam expulsos do Maranhão. Vieira retorna a Portugal.

Este período da vida do escritor está marcado pela sua incessante atividade missionária; para ele tudo estava relacionado com as profecias bíblicas, sendo que os aspectos da vida assumem em seu espírito um significado místico. A cada momento surge a grande quimera: a proximidade do Quinto Império que teria Lisboa por capital e condicionaria a submissão de todo o mundo a Cristo. E aqui não se pode deixar de narrar um fato importante na vida de Vieira, que teve graves conseqüências. Folch e Nogueras (in Vieira, 1987: 30-1) contam que numa das viagens do jesuíta à selva amazônica, em 1659, escreve uma carta a seu amigo André Fernândes, tomando como base as profecias de Bandarra da ressurreição de D. João IV. Nela diz que Bandarra é o verdadeiro profeta, e que este profetizou que o rei D. João IV realizaria muitas coisas que ainda não havia realizado, nem as poderia realizar senão ressuscitando. Esta carta é dirigida à rainha Dona Luisa para consolá-la da morte do rei. Porém, copiada e comentada, acaba servindo para a vingança dos inquisidores, que encontram um

---

<sup>19</sup> <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0043-01823.html> Edição de Referência: *Sermões*. Padre Antônio Vieira, Erechim: Edelbra, 1998.

<sup>20</sup> <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803039.html> Biblioteca Digital de Literatura NUPILL. Edição de Referência: *Sermões*. Padre Antônio Vieira, Erechim: Edelbra, 1998. Editoração eletrônica de Verônica Ribas Cúrcio.

<sup>21</sup> <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0043-01811.html> Biblioteca Digital de Literatura NUPILL. Edição de Referência: *Sermões*. Padre Antônio Vieira, Erechim: Edelbra, 1998. Editoração eletrônica: Verônica Ribas Cúrcio.

pretexto para acusá-lo. Se nos primeiros anos da Restauração Bandarra foi um profeta nacional, agora é suspeito de judaísmo.

Em Portugal, e alheio a essa situação, Vieira é recebido pela rainha que o convida a pronunciar um sermão no Dia de Reis, em 1662, na Capela Real. Professa o “Sermão da Epifania”<sup>22</sup> e aproveita a ocasião para condenar a expulsão dos jesuítas do Brasil, que aspiravam o sagrado dever de evangelizar a América.

Vieira é perseguido em Portugal e processado pela Inquisição; após o perdão, viaja para Roma, onde prega de 1669 a 1675. Retorna a Lisboa onde publica o primeiro volume dos sermões, em 1679. Dois anos depois regressa definitivamente ao Brasil. A partir de 1688, ano em que é nomeado Visitador da Província do Brasil, prepara a edição dos sermões. Morre em 1697.

Dividido entre Brasil e Portugal, Vieira é um produtivo escritor do Barroco, que se impõe como modelo. Sua obra toda se constitui de 200 sermões, cerca de 500 cartas – importantes documentos históricos que abordam a situação da Colônia, a Inquisição, os cristãos-novos, a relação entre Portugal e Holanda, entre outros fatos – e profecias. Nos sermões podemos ver o “fuerte compromiso de Vieira con las causas candentes, como la legitimación de la dinastía de los Bragança, la defensa de la liberación de los esclavos americanos, la defensa de la tolerancia con los judíos y los cristianos nuevos” (Serra, in Gavilanes/Apolinário, 2000: 327).

Besselaar (1981: 83-5) comenta que lhe espanta ver tanta lucidez e tanta alucinação no mesmo homem, porque assim como Vieira é um atento observador das realidades terrestres, ao mesmo tempo sempre sonha com uma intervenção do Céu nos negócios humanos. Até o fim da sua vida continua se perdendo em especulações dinásticas e cálculos astrológicos para profetizar o ano em que se daria a grande transfiguração e o nome do imperador do mundo. Quevedo certamente o teria como um louco, pois critica a presunção dos astrólogos e os considera estúpidos por seus prognósticos equivocados.

Utilizando-se da retórica jesuítica no trabalho das idéias e conceitos, Vieira se mostra um Barroco conceptista no desenvolvimento de idéias lógicas, destinadas a persuadir o público, e clássico na clareza e simplicidade de expressão. Seus temas preferidos são a valorização da vida humana, para reaproximá-la de Deus, e a exaltação

---

<sup>22</sup> <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803065.html> Biblioteca Digital de Literatura NUPILL. Edição eletrônica: Verônica Ribas Cúrcio.

do sofrimento, porque nele está o caminho da salvação; também abundam em seus escritos as antíteses, paradoxos, hipérboles, metáforas e alegoria. Nele as coisas não são apenas o que são, mas têm também uma significação.

### 1.2.3.2 Vieira e Quevedo

No “Sermão da Sexagésima” Vieira fala das qualidades que os ouvintes, o pregador e o sermão devem ter para que a semente do semeador – a palavra de Deus – possa frutificar. E a argumentação do autor se desenvolve em torno da seguinte tese: “Por que, hoje, faz pouco fruto a palavra de Deus?” e ele responde que pode proceder de um dos três princípios: “ou da parte do pregador, ou da parte do ouvinte, ou da parte de Deus”. Depois de concluir que o pequeno efeito da pregação não procede de Deus, passa a considerar a pessoa do ouvinte e, em seguida, o pregador.

Segundo Folch e Nogueras (in Vieira, 1987: 29), trata-se de uma provocação à ordem rival, a dos dominicanos, tradicional adversária dos jesuítas, que está intimamente ligada ao Santo Ofício. Para Vieira, enquanto os frades dominicanos vivem da fé com os ganhos ilícitos da Inquisição, os jesuítas morrem pela fé no arriscado serviço das missões. Comodamente instalados na vida, os dominicanos se dedicam a cultivar o estilo florido e escuro em seus sermões, ao modo gongorino. Vieira, assim como Quevedo, também condena esse estilo rebuscado, de quem mais está preocupado com as agudezas do que com a verdade e a lição dos textos; e nisso, segundo Vieira, os pregadores mais parecem representar uma comédia, ou pior, uma farsa, pelo modo como falam, como gesticulam, como se vestem; sobem ao púlpito e se põem a

motivar desvelos, a acreditar empenhos, a requintar finezas, a lisonjear precipícios, a brilhar auroras, a derreter cristais, a desmaiar jasmims, a tocar primaveras, e outras mil indignidades destas. Não é isto farsa, a mais digna de riso, se não fora tanto para chorar? (1997: 46).

Este desventurado estilo que hoje se usa, os que o querem honrar chamam-lhe culto, os que o condenam chamam-lhe escuro, mas ainda lhe fazem muita honra. O estilo culto não é escuro, é negro, e negro boçal e muito cerrado (1997: 36).

Em “Alguacil endemoniado” Quevedo também critica essa farsa, a pobreza fingida e a hipocrisia religiosa, através do sacerdote, o bacharel Calabrês. O texto resulta numa paródia às Igrejas e aos clérigos, com suas cerimônias e suas pompas,

pregando a pobreza como virtude. Ademais, a sátira do Calabrês como exorcista que tenta calar o diabo coincide com a crítica que Quevedo faz no prólogo dos que ‘se callan’ por temor, dos que procuram deixar ‘mudos’ a outros que, segundo Crosby, é uma alusão à censura, “y de aquellas ‘malas lenguas’ a las que alimentaba un ambiente de represión religiosa” (Ed. JC, 1993: 28).

Em Vieira, do elemento prático de trabalho para a elaboração do sermão, o ‘conceito predicável’ se transforma pouco a pouco em manifestação de agudeza, desligada cada vez mais das regras preconizadas para a interpretação das Sagradas Escrituras. Por sua vez, ressalta Folch e Nogueras, as figuras destinadas a embelezar a apresentação das verdades da fé ou dos preceitos morais ganham cada vez mais um valor próprio e “desviarán la tónica del sermón que era la de *docere* hacia la de *delectare*” (in Vieira, 1987: 61).

Outra característica encontrada no “Sermão da Sexagésima” é a de denunciar indiretamente, através dos jogos de palavras, recurso freqüente nos textos de Quevedo para satirizar.

[...] Aos que têm a seara em casa, pagar-lhes-ão a sementeira; aos que vão buscar a seara tão longe, hão-lhes de medir a sementeira e hão-lhes de contar os **passos**. Ah dia do juízo! Ah pregadores! Os de cá, achar-vos-eis com mais **paço**; os de lá, com mais **passos**.<sup>23</sup> *Exiit seminare* (Vieira: 1997: 23).

Vieira tira proveito da igualdade fonológica de ‘passo’ e ‘paço’ para fazer uma alusão à proximidade dos pregadores dominicanos com o poder, que serão convidados no dia do Juízo a prestarem contas. Trata-se de dois homônimos homófonos, sendo que o primeiro (‘passos’) se refere ao ato de deslocar os pés e o segundo (‘paço’) ao palácio real, nobre. Quanto ao terceiro, um homônimo homógrafo (‘passos’), este indica ‘episódio, passagem, acontecimento’. A comparação feita por Vieira é entre dominicanos e jesuítas.

Nesse trecho do “Sueño de la Muerte”, de Quevedo, em que o marquês de Villena pergunta ao narrador-protagonista ‘en qué estado está la honra del mundo’, nos deparamos também com o jogo de palavras:

Hay honra en todos **estados**, y la honra se está cayendo de su **estado**, y parece que está siete **estados** bajo de tierra (Ed. JC, 1993: 351).

---

<sup>23</sup> O negrito é para ressaltar o que será comentado.

Naquela época a honra, no sentido de grandeza e esplendor, costumava ser um patrimônio só da nobreza, mas o que o narrador-protagonista afirma é que agora todos a têm, e todos se vangloriam dela. O jogo de palavras explora os diversos significados de ‘estado’ (classes / ostentação / unidade de medida).

O “Sermão de Santo Antônio” é considerado o mais interessante, pela descrição das batalhas e das analogias que estabelece entre os acontecimentos recentes e os tempos remotos narrados na *Bíblia*. Nele Vieira apela à moral dos colonos para evitar que os peixes maiores continuem comendo os peixes menores. Nessa passagem, Vieira se dirige ao ouvinte e leitor dizendo:

Isto suposto, quero hoje, à imitação de Santo António, voltar-me da terra ao mar e, já que os homens se não aproveitam, pregar aos peixes. O mar está tão perto que bem me ouvirão. Os demais podem deixar o sermão, pois não é para eles.<sup>24</sup>

Quevedo faz algo semelhante no “Infierno”, no prólogo ao endemoninhado e infernal leitor: “Si te parece largo, en tu mano está: toma el infierno que te bastare y calla. [...] y al fin si te agradare el discurso, tú te holgarás, y si no, poco importa, que a mí ni de ti ni de él se me da nada” (Ed. JC, 1993: 192).

Ainda neste sermão, Vieira usa insistentemente, para chamar a atenção dos ouvintes, a palavra ‘vedes’ (anáfora) no início das frases, assim como o Desengano, personagem do “El mundo por de dentro”, usa também a palavra ‘ves’, por inúmeras vezes, para chamar a atenção do narrador e dos leitores: “-¿Ves aquel que gana de comer como sastre y se viste como hidalgo? [...] -¿Ves aquel hidalgo en aquel que es como caballo?” (Ed. JC, 1993: 279). Observemos alguns trechos do sermão de Vieira:

[...] Cuidais que só os Tapuias se comem uns aos outros? Muito mais açougue é o de cá, muito mais se comem os brancos. **Vedes** vós todo aquele bulir, **vedes** todo aquele andar, [...] Morreu algum deles, **vereis** logo tantos sobre o miserável a despedaçá-lo e comê-lo. Comem-no os herdeiros, comem-no os testamenteiros, comem-no os legatários. Comem-no os acredores; comem-no os oficiais dos órfãos e os dos defuntos e ausentes; come-o o médico, que o curou ou ajudou a morrer; come-o o sangrador que lhe tirou o sangue; come-o a mesma mulher, que de má vontade lhe dá para a mortalha o lençol mais velho da casa; [...].

Y apenas expiré, cuando mi hijo se enjugó las lágrimas con ellos (y cierto de que estaba en el infierno por lo que vio que había ahorrado): viendo que no había menester misas, no me las dijo, ni cumplió manda mía; y permite Dios que aquí para más pena le vea

---

<sup>24</sup> <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0043-01823.html> Edição de Referência: *Sermões*. Padre Antônio Vieira, Erechim: Edelbra, 1998.

desperdiciar lo que yo afané, y le oiga decir: -Ya que se condenó mi padre, ¿por qué no tomo más sobre su ánima, y le condeno por cosas de más importancia? (Ed. JC, 1993: 221).

Vieira destaca que não são só os índios Tapuias que praticam o canibalismo, mas também os brancos, quando alguém morre. E para causar uma maior impressão sobre o público, usa o verbo ‘comer’, com seus diversos sentidos: dilapidar, consumir, destruir, tragar, e principalmente roubar. Assim como Quevedo, na passagem acima, Vieira condena fortemente a cobiça presente em todas as pessoas que têm alguma ligação com o morto. Ataca uma série de ofícios, entre eles o de médico, cogitando que este pode ter tanto ajudado a curar como matar. Inclusive, Vieira também foi cobaia dos médicos quando em 1663 esteve doente por alguns anos, pois seu tratamento se resumia em submeter-se a purgas e sangrias. Nessa passagem, também a esposa é acusada, porque lhe dá para mortalha “o lençol mais velho da casa”, revelando falta de respeito, desconsideração e frieza em relação ao morto.<sup>25</sup>

No entanto, neste sermão, Vieira não só fala do ‘comer’ referindo-se aos mortos, mas que isso ocorre ainda mesmo quando estão vivos.

[...] Mas para que conheçais a que chega a vossa crueldade, considerai, peixes, que também os homens se comem vivos assim como vós. [...] Vede um homem desses que andam perseguidos de pleitos ou acusados de crimes, e olhai quantos o estão comendo. Come-o o meirinho, come-o o escrivão, come-o o solicitador, come-o o advogado, come-o o inquiridor, come-o a testemunha, come-o o julgador, e ainda não está sentenciado, já está comido. São piores os homens que os corvos [...].

No que se refere à justiça, todo o sistema também será atacado, assim como ocorre nas sátiras de Quevedo. Os advogados são reprovados por litigiosos e cobiçosos, os escrivães por falsificadores e facilmente subornáveis, e os meirinhos por sua péssima reputação, de levantar falsos testemunhos<sup>26</sup>. Aqui o padre jesuíta denuncia que todos acabam se aproveitando da situação, para depois afirmar ferozmente que “os homens são piores que os corvos”.

No “Sermão do Bom Ladrão” Vieira castiga impiedosamente os vícios dos poderosos desse mundo, tanto na metrópole como nas colônias. Nele o predicante fala de políticos e administradores que furtam, roubam e enforcam, escondendo suas próprias falcatruas, assim como o espanhol Quevedo. Já nas primeiras linhas, Vieira

---

<sup>25</sup> Quanto a Quevedo, tanto o médico quanto a mulher serão amplamente tratados no capítulo II, dedicado à sátira.

<sup>26</sup> Ver capítulo II, item 2.4.4 (p. 102), sobre a sátira nos chamados agentes da lei

anuncia o quanto os reis estão atrelados aos ladrões: “Nem os reis podem ir ao paraíso sem levar consigo os ladrões, nem os ladrões podem ir ao inferno sem levar consigo os reis. Isto é o que hei de pregar”.<sup>27</sup> Quevedo, com total desprezo e atrevimento, também ataca os reis em “Alguacil endemoniado”, afirmando que estes vão para o inferno acompanhados de gente da sua laia: “los reyes que, como es gente honrada, nunca vienen solos, sino con pinta de dos o tres privados, y a veces va el encaje y se traen todo el reino tras sí, pues todos se gobiernan por ellos” (Ed. JC, 1993: 174).

Muitos sermões de Vieira, que se identificam com o modelo do pregador, partem de alusões religiosas para comentar criticamente aspectos da sociedade brasileira ou portuguesa, mostrando sua profunda relação com a vida pública. Ainda no “Sermão do bom ladrão” Vieira, implacável inimigo dos corruptos, os fulmina com as diversas conjugações e vozes do verbo ‘roubar’.

O que eu posso acrescentar, pela experiência que tenho, é que não só do Cabo da Boa Esperança para lá, mas também das partes daquém se usa igualmente a mesma conjugação. Conjugam por todos os modos o verbo *rapio*; porque furtam por todos os modos da arte [...]. Furtam pelo modo infinitivo, porque não tem fim o furtar com o fim do governo, e sempre lá deixam raízes em que se vão continuando os furtos. Estes modos conjugam por todas as pessoas; porque a primeira pessoa do verbo é a sua, as segundas os seus criados, e as terceiras quantas para isso têm indústria e consciência. [...] E quando eles têm conjugado assim toda a voz activa, e as miseráveis províncias suportado toda a passiva, eles, como se tiveram feito grandes serviços, tornam carregados de despojos e ricos; e elas ficam roubadas e consumidas.

O suporte alegórico do ‘bom ladrão’ é a demonstração pouco corrente, escolhida pelo pregador para testemunhar melhor os erros de sua época, os crimes de superiores, nobres e colonizadores, distantes da justiça do reino e da divina. No “Sueño de la Muerte” Quevedo também chama a atenção para os ‘ladrões’, quando o marquês de Villena pergunta ao narrador se há dinheiro na Espanha: “-No han descaecido las flotas de las Indias, aunque Génova ha echado unas sanguijuelas desde España al cerro de Potosí, con que se van restañando las venas, y a chupones empiezan a secar las minas” (Ed. JC, 1993: 349-50). Porém, o problema para Quevedo é que o dinheiro e os metais vão para as mãos dos genoveses e não para as mãos dos espanhóis.

---

<sup>27</sup> <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803039.html> Biblioteca Digital de Literatura NUPILL. Edição de Referência: *Sermões*. Padre Antônio Vieira, Erechim: Edelbra, 1998. Editoração eletrônica de Verônica Ribas Cúrcio.

Vieira também se refere ao ouro e à prata de Potossi, no “Sermão Vigésimo sétimo”, mas abordando o tráfico dos negros e denunciando a desumanidade do sistema escravocrata:

Para resgatar do cativo do corpo, basta dar outro tanto ouro ou prata, quanto custou o escravo vendido. Mas para resgatar do cativo da alma, quanto ouro ou prata será bastante? Bastará um milhão? Bastará dois milhões? Bastará todo o ouro de Sofala e toda a prata de Potossi? Oh vileza e ignorância das apreensões humanas! (1997: 70).

Nesse sermão Vieira apela para a consolação dos negros, argumentando que eles são apenas meio-escravos, pois o são apenas pelo corpo e não pela alma. Depois, referindo-se aos reis, os equipara afirmando que estes também são objetos do domínio e da opressão porque estiveram nas mãos de outros.

[...] se os cetros e coroas não livraram do cativo a tantos reis, e, depois de adorados dos seus vassallos, se viram escravos dos estranhos, estas voltas tão notáveis da roda da fortuna vos devem consolar também na vossa (1997: 82-3).

Quevedo, em “El sueño de la Muerte”, também comenta que os reis espanhóis estão nas mãos dos estrangeiros, principalmente dos genoveses, aos quais devem dinheiro: “Hijo mío, los genoveses son lamparones del dinero, enfermedad que procede de tratar con gatos. Y vese que son lamparones porque sólo el dinero que va a Francia sana de esos lamparones, porque el rey de Francia no admite genoveses en su comercio” (Ed. JC, 1993: 350).

No “Sermão da visitação de Nossa Senhora”, em 1641, pregado no Hospital da Misericórdia da Bahia, na ocasião em que chega àquela cidade o marquês de Montalvão, vice-rei do Brasil, Vieira apresenta ao novo governo um quadro geral da terra após anos de lutas; descreve o primeiro programa de ação, que seria agora, quando a paz se anuncia, ou pelo menos era certa a segurança da capital da colônia, fazer justiça: justiça aos que merecem o prêmio de heroísmo e do sangue derramado, justiça aos criminosos, justiça aos pobres soldados que saíram de uma luta trágica como farrapos humanos.

Sem justiça não há reino, nem província, nem cidade, nem ainda companhia de ladrões que possa conservar-se. [...] Sem justiça se começou esta guerra, sem justiça se continuou, e por falta de justiça chegou ao miserável estado em que a vemos (Vieira, 1997: 100-1).

Quevedo também vai enfatizar o tema da justiça no “El sueño de la Muerte”, mencionando que a justiça em tempos passados era mais íntegra, mais justa, e que hoje, referindo-se à burocracia e quantidade de papéis utilizados nos processos judiciais, é muito mais lenta e corrupta. “-En tiempos pasados, que la justicia estaba más sana, tenía menos doctores; [...] La justicia antigua, por lo que tiene de verdad, andaba desnuda: ahora anda empapelada como especias” (Ed. JC, 1993: 355).

Vieira, ainda nesse sermão, denuncia que o povo

desfazia-se em tributos e mais tributos, em imposições e mais imposições, em donativos e mais donativos, em esmolas e mais esmolas (que até à humildade deste nome se sujeitava a necessidade ou se abatia a cobiça), e no cabo nada aproveitava, nada luzia, nada aparecia. Por quê? – Porque o dinheiro não passava das mãos por onde passava. Muito deu em seu tempo Pernambuco; muito deu e dá hoje a Bahia, e nada se logra; porque o que se tira do Brasil; tira-se do Brasil; o Brasil o dá, Portugal o leva. [...] Partem de Portugal estas nuvens, passam as calmas da linha, onde se diz que também refervem as consciências, e em chegando, *verbi gratia*, a esta Bahia, não fazem mais que chupar, adquirir, ajuntar, encher-se (por meios ocultos, mas sabidos), e ao cabo de três ou quatro anos, em vez de fertilizarem a nossa terra com a água que era nossa, abrem as asas ao vento, e vão chover a Lisboa, espediçar a Madrid (1997: 110-1).

O mesmo acontece com Quevedo, em “Sueño de la Muerte”, quando denuncia os genoveses, acusando-os de exploradores sanguessugas que roubam o que seria da Espanha.

Gomes comenta que Vieira dá a impressão de ser o melhor exemplo do que pôde realizar o Barroco no espírito e na vida de um homem esclarecido e atuante, porque “nele o drama da época atinge profundidades enormes e alturas imensas, já que o vê e sente à luz do patriotismo e da religião, das contingências e de transcendências” (1972: 36). “Como pregador e como epistológrafo, Vieira é um grande jornalista, a serviço de uma política corajosa, na qual um liberalismo à maneira de Saavedra Fajardo se alia ao patriotismo à maneira de Quevedo” (Carpeaux, 1960: 1130-1).

#### **1.2.4 O Barroco no Brasil**

Luciana Stegagno Picchio afirma que a “primeira literatura dos descobrimentos, com seu tom grandiloqüente, é literatura barroca” (1997: 98). Essa literatura no Brasil colonial é barroca, e não clássica, como até há pouco era regra denominá-la, e nasce aqui pela mão barroca dos jesuítas, afirma Coutinho,

e foi ao gênio plástico do Barroco que se deveu a implantação do longo processo de mestiçagem, que constitui a principal característica da cultura brasileira, adaptando-se as formas européias ao novo ambiente, à custa da ‘transculturização’ de que fala Fernando Ortiz, conciliando dois mundos – europeu e o autóctone (1976: 113).

O início das manifestações literárias se apresenta favorecido pelo impulso social e econômico que o Brasil-Colônia toma a partir da segunda metade do século XVI; os ciclos de ocupação e exploração intensa e regular das possibilidades econômicas fazem surgir núcleos urbanos de grande importância cultural e econômica na Bahia e Pernambuco. Mais tarde, no século XVII, com a mudança da sede do governo para o Rio de Janeiro, esta se firma também como centro social, político e cultural. No século XVIII, outros centros surgem. Além de São Paulo, Vila Rica de Ouro Preto, em Minas Gerais, também se desenvolve econômica e culturalmente, devido ao descobrimento das jazidas de ouro. Durante esses séculos, o Brasil vive sob forte pressão econômica, sobretudo pela intensa exploração de suas riquezas naturais que mantém a corte.

Entretanto, os meios de comunicação ao longo dos séculos coloniais são precários. Ao contrário dos demais países das Américas, as tipografias chegam atrasadas à colônia, pois a Inquisição reconhece que por meio delas se ganharia a liberdade de pensamento, perigosa para os interesses da coroa e da Igreja. Nem jornais existem; o primeiro periódico, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, aparece em 10 de setembro de 1808.

Até a expulsão da Companhia em 1759, os jesuítas detiveram o monopólio do ensino nas novas terras, que era dividido em apenas três cursos: o de Artes, abrangendo a Filosofia e a Ciência, o de Teologia e o de Ciências Sagradas. Conseqüentemente, toda a produção intelectual no Brasil, no século XVII, estava a serviço de uma moral cristã, assim como na Espanha e em Portugal. As abastadas famílias brasileiras e portuguesas aqui radicadas, favorecidas pelo desenvolvimento, passam a enviar seus filhos para os cursos superiores em Portugal. E esses estudantes formados pela Universidade de Coimbra são, segundo José Aderaldo Castello, os principais responsáveis pelas manifestações literárias européias que aqui surgiram. “Ao retornarem contribuíram para o nosso desenvolvimento literário e reforçaram a mentalidade portuguesa entre nós” (1972: 61).

Entretanto, esse encerramento do ensino jesuítico ia pouco a pouco apresentando fendas. Então, sem encontrar explicações racionais para o mundo e com o

fortalecimento da igreja católica, o século XVII retoma a religiosidade do período medieval e o antropocentrismo do século XVI, levando o pensamento humano a oscilar entre dois pólos opostos: Deus e o homem, espírito e matéria, céu e terra.

Para o artista Barroco a duplicidade é a única atitude compatível, daí o uso de temas opostos: o amor e a dor, o erótico e o místico, o refinado e o grosseiro, o belo e o feio que se misturam, ressaltando o bizarro, e lembrando que a morte é o denominador comum de todas as aspirações humanas. Entretanto, além das características portuguesas, e também espanholas, o barroquismo brasileiro apresenta peculiaridades próprias. É exatamente na “‘adaptabilidade’ à nova paisagem, natural e humana, que se deve buscar, também a nível de criação literária, a originalidade do estilo brasileiro” (Stegagno Picchio, 1997: 98).

As histórias literárias brasileiras reservam ao Barroco um lugar instável, justamente por este traduzir uma tradição retórica objetivista em um contexto subjetivista, que emerge no século XVII. A historiografia literária brasileira tem origem no século XIX, portanto, o conceito de literatura que a guia é regido pela questão da subjetividade. Este fato acarreta uma série de equívocos quanto à análise do Barroco no Brasil. A vida, de acordo com os modelos que regiam o pensamento no século XVII, era um eterno mistério que deveria ser decifrado pelos homens de Deus para o entendimento do povo. Ignorando esses e tantos outros fatores, muitas histórias literárias reservam ao Barroco um lugar menor, quando não o excluem da História da literatura de nosso país.

Haroldo de Campos desenvolve uma interessante reflexão acerca da “perspectiva histórica” adotada por determinados críticos. Em *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Matos*, ele traz à tona o que chama de dois crimes: a aversão que no decorrer da história o estilo Barroco despertou nos críticos e, conseqüentemente, o descrédito do poeta Gregório de Mattos dentro das compilações da história da literatura brasileira. O crítico procura mostrar como a supressão do período Barroco no livro *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, corresponde a uma visão idealizada e eurocêntrica de literatura e de cultura. E, através de longas citações, mostra diversas opiniões críticas, que desde o século XVII revelam o impacto da obra de Matos na sociedade colonial, até a sua censura e posterior omissão pela crítica romântica.

Segundo José Aderaldo Castello, a época barroca das manifestações literárias do Brasil-Colônia tem como ponto de referência inicial o ano de 1601, com a publicação do poema épico *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, isso “sempre em correspondência com a literatura portuguesa, levando em conta a frequência dos estilos literários e o processo de nossa formação histórica” (1972: 58). Estende-se por todo o século XVII e início do século XVIII. O final do Barroco brasileiro só se concretiza em 1768, com a publicação do livro *Obras Poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa, atestando a transição do estilo Barroco para o estilo arcádico, particularmente no domínio da poesia. Ou seja, “para além de um século e meio, portanto, o Brasil, excluído de todo comércio com os outros países, reelabora em poesia as fórmulas que lhe chegam da mãe-pátria” (Stegagno Picchio, 1997: 98).

De acordo com Ângela Maria Dias, a aliança ‘Império/Fé’ jamais esteve tão forte como nesta época em que a própria Companhia de Jesus emprega como estratégia o prazer quase sensual da ostentação e da riqueza. E, neste cenário, nunca o prestígio das ordens religiosas esteve tão intenso e tão intimamente ligado às instâncias do poder estatal. “O ideal do Estado religioso perpetrava-se na estrutura colonial, apoiado na magnificência do rito, exaltado pelo sincretismo devoto-profano das comemorações e promovido pelo jubiloso clima de fé, paixão e opulência, característico da vida pública” (1981: 66). E é justamente contra os abusos descomedidos do poder, contra a exploração econômica e o festival de contravenções que vai surgir o primeiro grande surto de formalização satírica da literatura brasileira. Trata-se da famosa ‘época Gregório de Matos’.

#### **1.2.4.1 Gregório de Matos e Guerra**

O escritor nasce na Bahia em 1636, numa família abastada,<sup>28</sup> quando Portugal está perto de recuperar sua independência, depois de sessenta anos de dominação espanhola.<sup>29</sup> Cursa humanidades com os Jesuítas da Bahia e, em 1650, com 14 anos, como outros varões da classe dominante, embarca para Portugal, onde estuda leis. Forma-se em Direito pela Universidade de Coimbra, em 1661, “onde se lhe revelou

---

<sup>28</sup> De acordo com Higinio Barros, “os Matos exercem relação direta com a principal fonte econômica da Colônia, o açúcar, e fazem parte da classe dominante como colonizadores e não como colonizados” (in Matos, 2001: 11).

<sup>29</sup> Segundo Antônio Dimas (in Matos, 1988: 16), os dados biográficos mais convincentes e fidedignos são os de Fernando da Rocha Peres.

engenho poético e a índole satírica. [...] Na indisciplina geral da sociedade portuguesa, mais do que estreada naqueles princípios do século XVII, teria a Universidade, isto é, a corporação de seus alunos, como sempre teve, parte conspícua” (Veríssimo, 1998: 66).

Também em 1661, casa-se pela primeira vez com a filha de um desembargador, que morre em 1678 sem lhe deixar filhos. Em 1663 é nomeado para o cargo de juiz-de fora na localidade de Alcácer do Sal, Alentejo; é considerado o juiz do crime e dos órfãos. Em 1668 é nomeado representante da Bahia na corte e em 1671, em Lisboa, Juiz do Civil. Em 1672 é eleito procurador da cidade de Salvador junto à administração lisboeta, mas dois anos depois abandona o cargo. “Cresceu em créditos e consideração de jurista e jurisperito, com bons augúrios de aumentos na magistratura, quando de súbito se viu baldado nas suas pretensões a maiores cargos e, ao que parece, malquisto da Corte ou Governo” (Veríssimo, 1998: 66).

Segundo Antônio Dimas (in Matos, 1988: 19), após esse período há uma lacuna biográfica na sua trajetória, mas suspeita-se que após 1678, quando começa a perder as graças do rei d. Pedro II, tenha retornado ao Brasil. Em 1683, na Bahia, acumula o cargo de desembargador da Relação Eclesiástica com o de tesoureiro-mor da Sé, mas é destituído das funções. Ainda em 1683 o alcaide-mor da cidade, Francisco Teles de Menezes, é assassinado. Várias pessoas importantes são envolvidas no atentado, inclusive Gregório que é obrigado a desaparecer por certo tempo. Provavelmente seus ‘ataques sarcásticos’, direcionados ao então governador-geral, Antônio de Souza Menezes (‘Braço de Prata’), amigo do falecido, tenham ajudado no seu envolvimento com o caso. Gregório só recupera o sossego quando este deixa o governo e o marquês Antônio Luís de Souza passa a ser o governador-geral, entre 1684 e 1687. O escritor então “retorna à sua condição de advogado e de cronista picaresco da cidade, assumindo, às vezes, o papel de censor público” (Barros in Matos, 2001: 15).

Casa-se pela segunda vez com uma viúva pobre e com ela tem seu ‘único’ filho,<sup>30</sup> Gonçalo. Mas, nem mesmo o casamento lhe abrandava o furor satírico. “Mulherengo, boêmio, irreverente e iconoclasta, Gregório de Matos pôs muita autoridade civil e religiosa em má situação, ridicularizando-as de forma impiedosa” (Dimas in Matos, 1988: 21). Assim, caiu no desagrado de algumas, perde os cargos religiosos e, finalmente, acaba deportado para Angola. Dimas supõe que o motivo tenha

---

<sup>30</sup> Documentos recém-publicados comentam que o poeta “teria tido uma filha bastarda, de nome Francisca, batizada a 17 de julho de 1674 em Lisboa” (Dimas in Matos, 1988: 17).

sido o ataque aberto e direto ao então governador Luís Gonçalves de Câmara Coutinho (1690 a 1694). Gregório o acusa de “pederasta e amante de seus criados: ‘Mandou-vos acaso El-Rei / com as fêmeas não dormir, / senão com vosso criado, / que é bomba dos vossos rins?’ [...] O que se sabe, todavia, é que o poeta Barroco teve de embarcar. Se não o fizesse, corria risco de vida, [...]” (in Matos, 1988: 22).

Fecha-se assim o ciclo baiano do poeta. Desembarca em Luanda em 1694. Retorna ao Brasil, embora proibido de escrever poesia, um ano antes de morrer em Pernambuco, em 1696, doente e reduzido à penúria (Pólvora, 1974: 16).

Igual ao que sucede com a maioria dos escritores coloniais, a obra de Gregório de Matos, que é vasta e diversificada, se mantém inédita por um longo tempo após sua morte. E assim como ocorre com os textos de Quevedo, sua obra corre manuscrita pelo Brasil colonial, transcrita por mãos nem sempre hábeis, que nela introduzem alterações de toda ordem.

A história das obras de Gregório se resume no seguinte: em 1831 é publicada a primeira edição de versos, coletânea organizada por Januário da Cunha Barbosa, *Parnaso brasileiro ou Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas como já impressas*; em 1850, Francisco Adolfo de Varnhagen, o visconde de Porto Seguro, apresenta uma série de poemas gregorianos em seu *Florilégio da Poesia Brasileira*; em 1882, Alfredo do Vale Cabral lança o primeiro volume das *Obras Completas*, incluindo apenas as peças satíricas; de 1923 a 1933, Afrânio Peixoto publica, patrocinado pela Academia Brasileira de Letras, as *Obras* em seis volumes, divididas em sacra, lírica, graciosa, satírica (dois volumes) e última; em 1943 a Editora Cultura, de São Paulo, republica o texto anterior sob o título de *Obras Completas*; em 1968, pela Editora Janaína, James Amado, acrescentando novos poemas, repõe em circulação o nome do poeta baiano (Martin Claret in Matos, 2002: 15).<sup>31</sup>

Hélio Pólvora em *Para conhecer melhor Gregório de Matos* comenta que as obras de Édison Carneiro (*A Cidade de Salvador*), e Manuel Querino (*A Bahia de Outrora*), fornecem um retrato aproximado da Bahia daquela época, que certamente serve de material para a sátira venenosa do poeta.

---

<sup>31</sup> E quem dá as boas-vindas a essa última edição do poeta é Augusto de Campos em *Poesia. Antipoesia. Antropofagia*. (p. 91. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978).

[...] cidade pequena e travessa, com uma mistura racial bastante forte: brancos (a elite brasileira da terra, e mais os portugueses, fossem reinóis ou mazombos), índios, escravos negros, mulatos, ciganos. Entre a elite que se comportava despoticamente e o braço servil, a camada média da população – artesãos, pequenos comerciantes, profissionais liberais – procurava sobreviver. Influência poderosa dos jesuítas. Cidade de vida desregrada, cheia de festas religiosas e pagãs, praticando uma sexualidade que hoje se poderia chamar de grupal. [...] Ambiente de desunião flagrante entre classes, intrigas, aleivosias, arbitrariedades (1974: 13-4).

As contradições, próprias talvez de sua personalidade instável, são uma constante em seus poemas, oscilando entre o sagrado e o profano, o sublime e o grotesco, o amor e o pecado, a busca de Deus e os apelos terrenos. Como poeta religioso, Gregório coloca-se diante de Deus, como um pecador, pedindo perdão por seus erros e confiante na misericórdia divina:<sup>32</sup> “Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado, / Da vossa piedade me despido, / Porque quanto mais tenho delinqüido, / Vos tenho a perdoar mais empenhado” (Matos, 1988: 141). Seu lirismo amoroso se define pelo erotismo, revelando uma sensualidade ora grosseira, ora de rara fineza: “O sabão que pelas coxas / corria espuma desfeita, / dizia-lhe eu, que seriam / gotas, que Anica já dera” (Matos, 1988: 136). E como poeta satírico critica, assim como Quevedo e Vieira, os letrados, os políticos, a corrupção, o relaxamento dos costumes, a cidade da Bahia: “[...] nas lides, causas, e pleitos, / que vos dão alguns sujeitos, que afirmam letrados velhos / fedem os vossos conselhos / tanto, como vossos feitos” (Matos, 1992: 559). Gregório ganhou o epíteto ‘Boca do inferno’ justamente por sua sátira ferina, azeda e mordaz, que usa, muitas vezes, palavras grosseiras ou obscenas.<sup>33</sup>

Para Afrânio Coutinho “Gregório é o Quevedo brasileiro, o primeiro a dar o grito de independência antilusa na língua [...]” (1994: 303).

Ridicularizando políticos e religiosos, zombando da empáfia dos mulatos, assediando freiras e mulatas, ou manejando um vocabulário acessível e popular, o poeta baiano ‘abrazileiriza’ o Barroco importado e se constitui num importante elo de ligação com a fonte européia, medida que conserva os traços fundamentais da estética em voga, sem perder de vista a realidade contextual onde vive (Dimas in Matos, 1988: 168).

---

<sup>32</sup> José Aderaldo Castello comenta que “apoiado na sugestão bíblica, os temas da poesia religiosa de Gregório de Matos é o que mais nos reconduz a certas constantes reconhecidas na obra de Vieira, em geral do próprio Barroco” (1972: 79).

<sup>33</sup> Ver “Ó meu pai, tu qués, que eu morra?” (Matos, (s.d.): 1081).

### 1.2.4.2 Gregório e Quevedo

A sátira, entendida como imitação burlesca, ou seja, como uma espécie de arremedo crítico e consciente, destinado a revelar vícios e a desvendar deslizes e infrações, constitui o espaço necessário e suficiente para a prática do humor, compreendido como anatomia de um mal, ou da ironia, interpretação como intencional e expressiva inversão da verdade. E todos os recursos do léxico popular são sensivelmente empregados, abrangendo formas regionais, coloquiais ou, até mesmo, atingindo uma dimensão pornográfica e proibida, como nas décimas que Gregório escreveu a umas freiras.<sup>34</sup> Sua utilização possibilita à sátira um instigante desempenho como instrumento mordaz, ferino e altamente comunicativo de crítica de costumes.

Neste sentido, a formalização satírica de Gregório não se limita a reproduzir, mas apropria-se de falares, expressões coloquiais, estereótipos lingüísticos e motivos cotidianos. Conforme com a estética do Barroco, Gregório abusa de figuras de linguagem; faz uso do estilo cultista e conceptista, através de jogos de palavras e raciocínios sutis, como se pôde ver em Quevedo e Vieira. Nessas oitavas, endereçadas ao secretário de estado Bernardo Vieyra, que convalescia de uma grave doença, o poeta se apropria de homônimos, parônimos e explora seus diferentes significados:

Se do tempo perfeito, o meu **compasso**  
A **compasso** cantar neste **canto**,  
Não faltara à garganta agora o **passo**,  
E em **passos** de garganta fora espanto:  
Porém se em **canto** nunca da mão **passo**,  
Como posso afinar no **canto** tanto,  
Que me atreva a **cantar** vossa ciência,  
Sem que falte ao **compasso** na cadência? (Matos, 1992: 190).

Tanto na sátira gregoriana como na quevediana, o fosso profundo entre querer e poder, a insatisfação vital diante das possibilidades concretas de realização encontra-se restringida ao ambiente sócio-político da Colônia, no caso de Gregório, e da Espanha, no caso de Quevedo.

Na passagem desse soneto, dirigido a Frei Joanico, condenado em Lisboa por crime de sodomia, Gregório encaminha sua sátira de censura: “Furão de tripas, sanguessuga humana, / cuja condição grave, meiga, e pia / sendo cristel dos Santos

---

<sup>34</sup> Ver Matos (1988: 128).

algum dia, / hoje urinol dos presos vive ufana. / [...] (Matos, 2001: 96). Vejamos um exemplo que aparece neste trecho de “Alguacil endemoniado”, de Quevedo:

[...] y si no estuviesen con prisiones, Barrabás no tiene bien guardada la trasera de ellos; y tales cuales somos, les parecemos blancos y rubios. Lo primero que con éstos se hace es condenarles la lujuria y su herramienta a perpetua cárcel (Ed. JC, 1993: 170).

Para Quevedo e outros satíricos os atos sexuais são obscenos e ele estende essa repugnância aos homossexuais. É forte a imagem do ‘traseiro’ de Barrabás, porque se refere aos animais. Também quando o escritor fala em ‘blancos y rubios’ está se referindo aos diabos, pois se costuma representá-los com a pele negra (cor simbólica extremamente negativa); de maneira que para Quevedo, quem os vê ‘blancos y rubios’ terá se apaixonado por eles e é homossexual.

Gregório e Quevedo tinham orgulho e consciência da sua raça e ascendência, e mostram particular antipatia e repugnância pelos negros, homossexuais, judeus e mulatos. *Milagres do Brasil*, de Gregório, exemplifica um pouco essa aversão: “Não, se não por ser mulato; / Ter sangue de carrapato, / Seu estoraque de congo / Cheirar-lhe a roupa a mondongo” (in Veríssimo, 1998: 104). O escritor espanhol, nesse trecho do “Infierno”, atribui pejorativamente ao demônio as características de ‘mulato’ (imagem da mistura de raças), e ‘canhoto’, sinais completamente negativos naquela época: “¡Vía! -dijo otro demonio mulato y zurdo” (Ed. JC, 1993: 208).

Também os narigudos, gagos,<sup>35</sup> beicudos,<sup>36</sup> surdos,<sup>37</sup> calvos, canhotos, magros, baixos, míopes, sardentos, ruivos etc., são objetos das sátiras de Gregório e Quevedo. Rodrigo Cacho Casal (2003b: 167) comenta que Quevedo leu detidamente os textos gregos, latinos e italianos que haviam utilizado os narizes grandes de forma burlesca. Seus poemas e textos dedicados a este tópico são o resultado destas leituras e da sua reelaboração conceptista: sua arte verbal funde estes modelos e amplifica suas agudezas. Portanto, o motivo do nariz descomunal brinda não só a Quevedo, mas também a Gregório; um campo bastante rico onde exibir engenho lingüístico. Um bom exemplo em Gregório de Matos está neste poema:

---

<sup>35</sup> “A Gaguinha celebrada / se afastou desta folia, / dizendo que não queria / com Marinículas nada: [...]” (Matos, 1992: 483).

<sup>36</sup> “Os extremos, que mostrais, / quando esses beijos abris / lisos, delgados, sutis, / brancos, como dois cristais, / em nada são naturais, / [...] (Matos (s.d.): 1097).

<sup>37</sup> “A Surda, que gaga é, / escutando estas plegárias / da Virgem das Candelárias, / chamou a de Nazaré: [...]” (idem).

Nariz de embono / Com tal sacada, / Que entra na escada / Duas horas primeiro que seu dono. / Nariz que fala / Longe do rosto, / Pois na Sé posto / Na Praça manda pôr a guarda em ala. / Membro de olfatos, / Mas tão quadrado / Que um rei coroadado / O pode ter por copa de cem pratos. / Tão temerário / é o tal nariz / que por um triz / Não ficou Cantareira de um armário. / Você perdoe, / Nariz nefando, / Que eu vou cortando, / E ainda fica nariz em que se assoe (Matos in Pólvora, 1974: 69).

Em Quevedo, o destaque está na descrição, por vezes repugnante, da dona ‘Quintañona’, do “El sueño de la Muerte”, que ostenta grotescamente um nariz que se humaniza para logo em seguida ser animalizado, formando uma garra, próprio das feras e das aves de rapina; um nariz que de tão comprido está próximo ao queixo, podendo assim hiperbolicamente ‘cochichar’ com ele.

[...] la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, [...] (Ed. JC, 1993: 373-4).

Outra tendência na obra de Gregório consiste na intenção moralizante, compreendida “como consequência direta da função utópica de instrumento reparador de deformações sociais atribuída à sátira, dentro de uma linha problematizante de repúdio ao estabelecido e desmascaramento da casca, do verniz, da aparência” (Dias, 1981: 78). O poeta nessas décimas, fingindo que intercede pelas honras da cidade, entra para fazer justiça em seus moradores, sinalizando-lhes vícios, falta de grandeza, de dignidade. Quevedo no “Infierno” faz o mesmo, dando a conhecer as intenções ocultas de cada um.

O fidalgo de solar / se dá por envergonhado / de um tostão pedir prestado / para o ventre sustentar: / diz, que antes o quer furto / por manter a negra honra, que passar pela desonra, / [...] A donzela embiocada / mal trajada, e mal comida, / antes quer na sua vida / ter saia, que ser honrada: / [...] A viúva autorizada, / que não possui um vintém, / porque o Marido de bem / deixou a casa empenhada: / ali vai a fradalhada, / qual formiga em correição, / dizendo, que à casa vão / manter a honra da casa, / [...] (Matos, 1988: 43-5).

-Pues ¿qué diré de la honra, que es la que hace más tiranías en el mundo y más daños, y la que más gustos estorba? Muere de hambre un caballero pobre, no tiene con qué vestirse, ándase roto y remendado o da en ladrón, y no lo pide porque dice que tiene honra, ni quiere servir porque dice que es deshonor. Todo cuanto se busca y afana dicen los hombres que es para sustentar la honra, y llegado a ver lo que es, la honra no es nada. Por la honra no come el que tiene gana donde le sabría bien. Por la honra se muere entre dos paredes la viuda. Por la honra sin saber qué es hombre ni qué es gusto, se pasa la doncella casada treinta años con sus deseos [...] (Ed. JC, 1993: 217-8).

Nessa descrição do Calabrés, logo no início de “Alguacil endemoniado”, Quevedo também repudia o estabelecido e revela a aparência que cobre os verdadeiros sentimentos desse clérigo, coberto de fingimento e de falsa devoção.

Fue el caso que entré en San Pedro; buscaba al Licenciado Calabrés, clérigo [...] puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina, zapato grande y de ramplón, habla entre penitente y disciplinante, los ojos bajos y los pensamientos tiples, color a partes encendida y a partes quebrada, tardón en la mesa y abreviador en la misa, gran lanzador de diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puros espíritus (Ed. JC, 1993: 158-60).

O narrador procura um sacerdote religioso, e quando o encontra começa a minuciosa descrição. Crosby explica que os ‘puños’ de Calabrês são de Corinto porque o seu tamanho é tão grande quanto os capitéis das colunas clássicas da ordem de Corinto. Além disso, também a forma da ornamentação do punho ondulado é bastante ostentosa, como ditos capitéis. Ou seja, indicam pompa, grandiosidade e esplendor. No entanto, ‘asomo de camisa por cuello’ indica a pobreza fingida e a hipocrisia religiosa. Abaixo, os ‘ojos bajos y los pensamientos tiples’ indicam o falso caráter de Calabrês, que seus pensamentos são elevados a Deus, para os que o vissem assim, mas na verdade os pensamentos são invisíveis e podem estar onde se queira. Com essa descrição Quevedo evidentemente quer mostrar a ‘casca’ usada pelos religiosos; que tudo é apenas aparência. É na religião que a sátira afia e aguça sua palavra cortante para ferir fundo e expor publicamente de forma desprezível seu alvo. Ela revela e clarifica o papel deformador e corrupto dos agentes da Igreja na sociedade.

Dentro da obra satírica de Gregório e Quevedo os poemas contra autoridades governamentais e religiosas apresentam uma invulgar violência. “Todos os aspectos dissolutos da intimidade, opostos, em essência, ao aparente ascetismo da vida pública são abordados com sarcasmo e agressividade” (Dias, 1981: 82). Os amores que Dias chama de ‘freiráticos’ e todo o tipo de casos escabrosos “submersos na superficial placidez da vida monástica, aliás, também presentes na poesia barroca portuguesa, serviram de prato suculento aos destemperos verbais de Gregório” (idem).

[...] ontem simples sacerdote, / hoje uma grã dignidade, / ontem salvage notório, / hoje encoberto ignorante. / Ao tal Beato fingido / é força, que o povo aclame, / e os do governo se obriguem, / pois edifica a cidade. / [...] Mariolas de missal, / lacaios missa-cantante / sacerdotes ao burlesco / ao sério ganhões de altares. / [...] (Matos, 1988: 39).

[...] Se vires um Dom Abade / sobre o púlpito cioso, / não lhe chameis Religioso, / chamai-lhe embora de Frade: / e se o tal Paternidade / rouba as rendas do Convento / para acudir ao sustento / da puta, como da peita, / com que livra da suspeita / do Geral do Viso-Rei: / esta é a justiça, que manda El-Rei (Matos, 1988: 46).

Segundo Dias, em Gregório a caracterização dos personagens-tipo criticados segue um processo metonímico, pois “apoiando-se na descrição do físico e na exacerbação de várias deformações, procura atingir e aniquilar a sua dimensão moral”. A própria fragmentação do corpo do personagem em vários pedaços “engendra um cáustico processo de coisificação da totalidade humana através do seu fracionamento alegórico em parcelas diversas, partes unificadas e identificadas, pelo único elemento comum: a degradação” (1981: 86-7). Nesse trecho temos a descrição física horrenda e sarcástica que Gregório faz de uma mulher negra, e a seguir um trecho do “Sueño del Juicio”, de Quevedo, igualmente sarcástica, medonha e fantasmagórica:

[...] Nariz de preta / de cocras pôsto, / que pelo rosto / anda sempre buscando onde se meta. / Bôca sacada / com tal largura, / que a dentadura / passeia por ali / desencalmada. / [...] Pescoço longo, / socó com saia, / a quem dão vaia / negros, com quem se farta / de mondongo. / [...] Cada pé junto / forma a peanha, / onde se amanha / a estátua do pernil, / e do presunto (Matos, (s.d.): 1120-1).

Después noté de la manera que algunas almas huían, unas con asco y otras con miedo de sus antiguos cuerpos: a cuál faltaba un brazo y a cuál un ojo. Diome risa ver la diversidad de figuras y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía los miembros de los vecinos. Sólo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y piernas, y que vi un escribano que no le venía bien el alma, y quiso decir que no era suya por descartarse de ella (Ed. JC, 1983: 125-6).

Na temática barroca, o erotismo ocupa um lugar muito importante: a mulher passa a ser vista como um ser de carne e osso, sedutora e desejada; o amor é considerado predominantemente como gozo dos sentidos, que o dinheiro compra, cínica e descaradamente, e não como sentimento puro e exagerado do espírito humano. Gregório, pretendendo se casar com dona Ângela, por já se achar em idade avançada e por estar com problemas financeiros, dedica poemas à mulher almejada: “Não vi em minha vida a formosura, / Ouvia falar nela cada dia, / E ouvida me incitava, e me movia / A querer ver tão bela arquitetura” [...] (Matos, 1992: 403). Na poesia sentimental deste autor há sobrevivência de expressiva dose de conservadorismo e preconceito. E isto porque a relação do poeta com a mulher, “em função da problemática do utilitarismo machista, reduplica a ênfase estratificadora do confronto oprimido-opressor” (Dias,

1981: 99). Por isso, a poesia amorosa, no cerne da produção satírica do poeta, “constitui seu ponto neurálgico, o eixo nuclear onde se interpenetram as contraditórias vertentes de uma cosmovisão em crise” (idem). Com relação a Quevedo, Gerald Brenan (1984: 284) afirma que pelo menos a metade das injúrias deste escritor estão dirigidas às mulheres e aos comerciantes, como nesta passagem do “Sueño del Juicio”:

[...] ellos desaparecieron, dando lugar a unas damas que comenzaron a hacer melindres de las malas figuras de los demonios. [...] y replicó un diabo que habían sido enemigas de su castidad. -Sí, por cierto (dijo una que había sido adúltera). [...] Ojalá yo supiera que me había de condenar, que no hubiera oído misa los días de fiesta (Ed. JC, 1993: 143).

Crosby comenta, em nota de rodapé, que em contextos picarescos, a palavra ‘dama’ abarcava um tom bem negativo no sentido sexual. Portanto, acaba soando irônico que tais mulheres fossem recatadas e cheias de pudor. Mais adiante, em resposta ao diabo que as acusa de terem sido inimigas da castidade, Quevedo deixa claro, na resposta afirmativa da adúltera, que ela assim responde por pura estupidez e ignorância; e no que se refere à devoção religiosa, ele alude ao costume das mulheres de aproveitar as missas, os sermões e as romarias para as suas aventuras ou negócios sexuais. Gregório em seus versos também denuncia essa prática:

As mulheres são piores, / porque se lhes faltam brincos / manga e volá, broche, troço, / ou saia de labirintos, / não querem ir para a Igreja, / seja o dia mais festivo, / mas em tendo essas alfaias, / saltam mais do que cabritos. / [...] Quem as vir muito devotas, / julgará sincero, e liso, / que vão na missa, e sermão a louvar a Deus com hinos. / Não quero dizer, que vão, / por dizer mal dos Maridos, / aos amantes, ou talvez / cair em erros indignos. / Debaxo do parentesco, / fingem pelo apelido, / mandando-lhes com dinheiro / muitos, e custosos mimos / (Matos, 1992: 45).

Gregório foi um brasileiro de formação portuguesa que viveu até os 56 anos na Metrópole, e que evidentemente introjetou e assimilou, determinados condicionamentos inerentes à relação entre as classes na sociedade portuguesa.

Um vendelhão baixo, e vil / de cornos pôs uma tenda, / e confiado, em que os venda, / corre por todo Brasil: / para mim de tantos mil / lhe mandei, que me guardasse, / se verdade não falasse / em sobrosso, e com sojorno: / Um corno. / [...] Para o bêbado mestiço, / e fidalgo atravessado, / que tendo o pernil tostado, / cuida, que é branco castiço: / (Matos, 1992: 353-4).

Sabe-se que Quevedo também sente especial predileção a estas classes, como centro da sua sátira. Nesse trecho do “Infierno” ele coloca todos os condenados por

vender, cujo verbo é sinônimo de roubar, no caminho do inferno: “aquí nos sobran mercaderes, joyeros y todos oficios” (Ed. JC, 1993: 196).

Gregório e Quevedo denunciam, atacam e condenam ferozmente outros tipos acusados também de roubar: os oficiais de justiça daquela época, que tanto abominam. Para ambos os escrivães, meirinhos, juízes e advogados são corruptos, falsários e ladrões, uma corja de delinquentes cuja palavra não tinha valor. “E que justiça a resguarda? ...Bastarda / É grátis distribuída? ...Vendida / Que tem, que a todos assusta? ...Injusta” (Matos in Pólvora, 1974: 66). Estes oficiais são mostrados não com as virtudes que o Direito neles exige, mas com vícios opostos, até o ponto em que aparece nos principais responsáveis o defeituoso funcionamento do aparelho processual. E não só porque seus atos sejam intrinsecamente imorais, mas porque seu comportamento significa estímulo à corrupção, incentivo ao sistemático atropelo dos valores éticos e jurídicos cuja defesa teriam que assumir.

Para o escrivão falsário, / que sem chegar-lhe à pousada, / dando a parte por citada, dá fé, e cobra o salário: / e sendo o feito ordinário, / como corre à revelia, / sai a sentença num dia / mais amarga que piornos: / três cornos / (Matos, 1992: 353).

Que haja Escrivães que mal lêem / Letra, que bem se soletra, / e que fazendo má Letra, / contudo escrevem mui bem: / que a este dando o parabém / as alvíssaras lhe peçam, / e a estoutro logo despeçam / com ficção consolatória! / Boa história / (Matos, 1992: 376).

Y noté que no hay cosa que crezca tanto en tan poco tiempo como culpa en poder de escribano, pues en un instante tenía una resma al cabo (Ed. JC, 1993: 292).

Nos dois trechos da poesia de Gregório o escrivão é acusado de perjuro por falsificar documentos, pois este se aproveita do poder legal a ele conferido de garantir a autenticidade do relato. Na seqüência o poeta denuncia que o documento alterado acaba transcorrendo sem o conhecimento do réu, que ignora o conteúdo errôneo; e na hora da sentença, o que prevalece é a vontade de quem suborna os ambiciosos escrivães. O mesmo ocorre no trecho de “El mundo por de dentro”, de Quevedo, em que o escritor expressa a sua preocupação com as falsificações dos escrivães, pois estando o réu nas mãos destes, sua culpa não pára de crescer, e isso tudo sem ele saber.

Que o Juiz pelo respeito / profira a sentença absorto, / fazendo o **direito torto**, / mas isto **a torto, e direito**: / que cuide, que pode o feito / no agravo, ou na apelação / melhorar na Relação / só pela conservatória! / Boa história / (Matos, 1992: 375).

[...] y aquél fue juez maldito, y también está entre ellos, pues por dar gusto no hizo justicia, y a **los derechos** que no hizo **tuertos**, hizo bizcos (Ed. JC, 1993: 210).

Nessas passagens de Gregório e Quevedo, ambos jogam com as palavras ‘direito’ e ‘torto’ (antíteses), para mostrar a atuação dos avarentos juízes, alvos tradicionais naquela época. Ao invés do direito ser justo, íntegro, reto e conforme à lei, ele é torto, torcido e desleal, servindo de matéria aos satíricos. Gregório ainda joga com as palavras aplicando a expressão ‘a torto e direito’, como uma prática realizada habitualmente.

E para completar a lista de oficiais ladrões não poderia faltar a figura do meirinho e do advogado. No primeiro exemplo, a terceira e quarta estrofes, de um total de doze, em que o poeta critica a forma como a Bahia é governada, principalmente naquele momento em que a cidade padece de fome universal, estão direcionadas às ardilezas dos meirinhos, guardas e sargentos. Na segunda passagem a acusação de larápio é dirigida aos advogados.

Quem faz os círios mesquinhos? ...Meirinhos / Quem faz as farinhas tardas? ...Guardas / Quem as tem nos aposentos? ...Sargentos. / Os círios lá vêm aos centos, / e a terra fica esfaimando, / porque os vão atravessando / Meirinhos, Guardas e Sargentos (Matos in Pólvora, [19--]: 65).

Entre outros ladrões / verão um letrado / na mente graduado / de quatro asneirões: / Na cara pontões / na idéia nem ponto, / e ou tonto, ou não tonto, / de rico blasona: [...] (Matos, 1992: 364).

¿Quién podrá negar que demonios y alguaciles no tenemos un mismo oficio? Pues, bien mirado, nosotros procuramos condenar, los alguaciles también; nosotros, que haya vicios en el mundo y pecados, y los alguaciles los desean con más ahínco porque ellos lo han menester para su sustento, y nosotros para nuestra compañía (Ed. JC, 1993: 162).

Y habéis de advertir, que la codicia de los hombres ha hecho instrumento para hurtar todas sus partes, [...] ¿No hurta con el entendimiento el letrado que le da malo y torcido a la ley? (Ed. JC, 1993: 178).

Nos últimos dois exemplos acima, de “Alguacil endemoniado”, de Quevedo, a crítica também está dirigida aos meirinhos e advogados. No primeiro exemplo o demônio equipara sua função à do meirinho, afirmando que ambos procuram condenar e querem que haja vícios e pecados no mundo, diferindo porém na finalidade, pois os meirinhos necessitam condenar para viver, enquanto que os demônios precisam condenar para ganhar companhia. No segundo exemplo o advogado é acusado de furtar com inteligência, pois atribui à lei um significado errado e corrompido.

No entanto, outras profissões e ofícios, como de médico, boticário, alfaiate e despenseiro,<sup>38</sup> também aparecem constantemente ridicularizados por Gregório e Quevedo. Quanto ao médico, seu diagnóstico se baseia, segundo testemunho unânime dos satíricos do século XVI e XVII, somente na tomada do pulso e na análise mais ou menos competente da urina; e sua terapêutica se limita a purgar, sangrar e também aplicar ventosas. Ademais, este profissional é acusado não só de ser incapaz de curar o doente, mas também de matá-lo com sua intervenção.<sup>39</sup> Entretanto, o que mais ele poderia fazer em uma época em que os conhecimentos e os recursos eram tão escassos?

[...] Que haja médicos, que tratam / só de jogos, e de amores, / sendo como os caçadores, / que vivem só, do que matam: / que estes, que não se recatam, / venham com pressa esquisita, / vão-se, e está feita a visita/ depois da purga expulsória! / Boa história. / Mas que outros, que põem à raça, / e se prezam de estafermos, / não o tomando aos enfermos, / só tomem o pulso à casa: / que haja enfermo, que se abrasa / em febre, e dores mortais, / e que se cure com tais, / que só estudam na frasqueira! Boa asneira. / [...] / que haja médico sem mula, / [...] (Matos, 1992: 377-395).

Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas [...], sortijón en el pulgar de piedra tan grande que cuando toma el pulso, pronostica al enfermo la losa (p. 318-9) [...] Y es cierto que son diablos los médicos, pues unos y otros andan tras los malos y huyen de los buenos, y todo su fin es que los buenos sean malos y que los malos no sean buenos jamás (p. 321). [...] Solos los médicos ninguno ha habido con don, y todos tienen don de matar, y quieren más dan al despedirse que don al llamarlos (Ed. JC, 1993: 332).

Quanto ao boticário, que também deveria ajudar a ‘restabelecer’ a saúde, este é considerado o ‘arameiro’ do médico, pois lhe fornece remédios que são, segundo afirma Quevedo no “Sueño de la Muerte”, verdadeiras ‘armas’; estes vendem medicamentos que já estão caducando, por pura ambição em conseguir dinheiro. Por isso, a ele é atribuída também a culpa pela morte de muitos doentes, juntamente com os médicos. Gregório, um pouco mais prudente na acusação, também satiriza e denuncia o boticário.

[...] Acabada esta parlenda / mui ético do espinhaço / sobre a muleta das pernas / se levantou outro gato: / Dizendo: há anos, que sirvo / na casa de um Boticário, / que a receita de pancadas / me tem os bofes purgado. / Queixa-se, que lhe comi / um boião de unguento branco, e bebi-lhe a mesma noite / um canjirão de ruibarbo / [...] (Matos, 1992: 357-8).

Los medicamentos que éstos venden (aunque estén caducando en las redomas de puro añejos, y los socrocios tengan telarañas), los dan, y así son medicinas redomadas las suyas. [...] No hay gente más fiero que estos boticarios: son armeros de los doctores:

<sup>38</sup> Os ofícios são tratados no capítulo II.

<sup>39</sup> O padre Antônio Vieira, no “Sermão de Santo Antônio”, também se refere ao médico que “curou ou ajudou a morrer”.

ellos les dan armas. [...] Y bien mirado, si se toca la tecla de las purgas, sus tiendas son purgatorios y ellos son infiernos. [...] Venían todos vestidos de recetas y coronados de erres asaeteadas con que empiezan las recetas, y consideré que los doctores hablan a los boticarios diciéndoles: "Recipe", que quiere decir recibe. (Ed. JC, 1993: 320-1).

O alfaiate é acusado pelos satíricos principalmente de ladrão e desonesto, porque, segundo esses, contabiliza no valor cobrado o material utilizado na confecção das roupas além do que realmente é preciso. Além disso, costuma-se retratá-los fisicamente com características pejorativas para aquela época, pois se acredita que denunciavam um péssimo caráter, como no trecho do “Sueño del infierno”, de Quevedo.

Uno de los sastres, pequeño de cuerpo, redondo de cara, de malas barbas y peores hechos, no hacía sino decir a los otros: -¿Qué pude yo hurtar, si andaba siempre muerto de hambre? (Ed. JC, 1993: 129).

[...] Pelo menos quando eu corto, / nunca dobro a tela em quatro, / por dar um colete ao demo, / e outro a mim pelo trabalho. / Nem peço dinheiro / para retrós e o não gasto, / porque o gavetão do cisco / me dá o retrós necessário. / Não cirzo côvado, e meio / por dar um colete ao diabo, / nem vendo de tela fina / retalhinhos de três palmos / [...]  
(Matos, 1992: 358-9).

Ainda com relação ao alfaiate, outra passagem bastante curiosa, que marca a influência de Quevedo sobre Gregório, é essa: “[...] Mais fidalgo que as mesmas estrelas, / Que às doze do dia viu sempre luzir, / Porque o Pai, por não sei que **desastre**, / Tudo, o que comia, vinha pelo **giz**. [...]” (Matos, 2001: 227). Agora vejamos a passagem de Quevedo: “¿A quién no matarán las mentiras y largas de los **sastres**, y los hurtos? Y son tales que para llamar a la desdicha peor nombre, le llaman **desastre**, [...]” (Ed. JC, 1993: 338). Ambos jogam com as palavras ‘sastre’ (alfaiate) e ‘desastre’ (indicando fracasso, ou ainda um acontecimento calamitoso), para enfatizar a mentira, porém em Quevedo isso fica mais claro. Em Gregório só percebemos que o ‘Pai’ é um alfaiate porque ele usa ‘giz’ para marcar o tecido que vai cortar. Gregório quer ressaltar que o filho do alfaiate, que se diz fidalgo, não tem realmente sangue nobre, enquanto Quevedo destaca os roubos e mentiras dos alfaiates, afirmando que eles são chamados de ‘desastre’ porque ocasionam dano e prejuízo aos clientes, além de serem fracassados.

Outro ofício censurado por Gregório e Quevedo é o de despenseiro, o encarregado da despensa, onde são guardados os mantimentos. E seu conceito, no sentido pejorativo, tem sua expressão estereotipada na linguagem do século XVII. Segundo Herrero (1977: 161-182), este, que não é na verdade nenhum modelo de

moral, é considerado o principal agente do contrabando. Comprador por ofício, se converte num armazenador de comestíveis, que tanto adquire por atacado como vende a varejo, pois a despensa é um dos principais centros de abastecimento da cidade.

[...] Sou gato de refeitório, / disse, há três ou quatro anos, / pajem do refeitoreiro, / do despenseiro criado. / Fui Custódio da cozinha, / e dei mal conta do cargo, / porque sisando rações, / fui guardião dos traçalhos. / Eu era por outro tempo / mui gordo, e mui anafado, / porque os da esmola então vinham / despejar-me em casa os sacos. / Mas hoje, que já da rua / vêm cos bolsos despejados, / veio a ser o refeitório / uma Tebaida de gatos / [...] (Matos, 1992: 360).

[...] la pena de los despenseros era que, como a Ticio le come un buitre las entrañas, a ellos se las escarban dos aves que llaman sisonos. Y un diablo decía a voces de rato en rato: -Los sisonos son despenseros, y los despenseros sisonos (Ed. JC, 1993: 237).

Ambos os escritores se referem ao verbo “sisar”, que quer dizer roubar nas compras, apresentando conta superior às despesas, atitude própria dos despenseiros. Quevedo, porém, joga ainda mais com as palavras quando afirma que os despenseiros são sisões, ou seja, ladrões, e então o castigo imposto aos despenseiros no inferno é de terem as suas entranhas devoradas por duas aves chamadas sisões.

Por fim, Quevedo e Gregório estão em conformidade também quanto à crítica direcionada aos astrólogos, pelos equivocados prognósticos, e aos alquimistas, pela tentativa em confeccionar ouro. Porém, contrários a Vieira que até no fim da sua vida perdeu-se em especulações dinásticas e cálculos astrológicos para profetizar o ano em que se daria a grande transfiguração e o nome do Imperador do Mundo. Gregório, com o intuito, embora inutilmente, de enganar os sebastianistas assim escreve, destacando a vaidade e a ridículo das previsões astrológicas, inclusive fazendo um jogo de palavras com a junção de sebastianistas e bestas, para, na criação de um neologismo, demonstrar a tolice e ignorância dos mesmos:

Estamos em noventa era esperada / De todo o Portugal, e mais conquistas, / bom ano para tantos Bestianistas, / Melhor para iludir tanta burrada. / Vê-se uma estrela pálida, e barbada, / e deduzem agora astrologistas / A vinda de um Rei morto pelas listas, / Que não sendo dos Magos é estrelada / [...] (Matos, 2001: 187).

Quevedo, em “Alguacil endemoniado”, diz abertamente o que pensa tanto dos astrólogos quanto dos alquimistas: “los que vienen por locos ponemos con los astrólogos, y a los por mentecatos, con los alquimistas (Ed. JC, 1993: 167). O trecho a

seguir, de Gregório, é dirigido ao padre Dâmaso da Silva, por querer saber todas as ciências.

Este padre Frisão, este sandeu, / tudo o demo lhe deu e lhe outorgou, / não sabe Musa, musae que estudou, / mas sabe as ciências que não aprendeu. / Entre catervas de asnos se meteu, / entre corjas de bestas se aclamou: / aquela Salamanca o doutorou, / e nesta Salacega floresceu. / Que é um grande alquimista, isso não nego, / que alquimistas de esterco tiram ouro, / se cremos seus apócrifos conselhos, / [...] (Matos, 2002: 50-1).

O afeiçoamento de Gregório ao Barroco deriva antes de mais nada da longa permanência na Europa, numa área cultural francamente impregnada do novo estilo de arte e de vida. No entanto, o que distingue particularmente a poesia de Gregório de Matos, na opinião de Stegagno Picchio, e faz com que ele seja o primeiro verdadeiro poeta do Brasil Colônia, é:

O gosto pelo termo indígena, encastoado em sonetos e décimas, por desprezo normalmente [...], mas também por puro hedonismo lingüístico em que de um lado se deve reconhecer a matriz barroca e, do outro, o estímulo localista. Nesse sentido, Gregório é, ainda e sempre, poeta de contrastes, poeta que, ao mesmo tempo em que se insere na tradição ibérica de um bifrontismo temático que o quer a um tempo lírico autor de um devoto *mea culpa* e escarnecedor crítico de homens e instituições, tenta a poesia em todos os seus níveis para daí extrair o máximo proveito literário (1997: 103).

Resumindo, os três escritores – Quevedo, Vieira e Gregório – vivenciam e absorvem as circunstâncias históricas e sociais do seu tempo e do seu país, e as transformam em material de denúncia, através do canal privilegiado que é a sátira, cada um a sua maneira, demonstrando consciência dos problemas existentes.

## CAPÍTULO II

### Quevedo e a sátira

#### 2.1 A Sátira

A sátira, na visão de Matthew Hodgart (1969: 10-2), começa com uma postura mental de crítica e hostilidade, com um estado de irritação causado pelos exemplos imediatos do vício e da estupidez humanos e ainda que as ocasiões apresentadas para se valer da sátira sejam infinitas e inerentes à condição humana, os impulsos que a incitam são básicos da natureza humana. A irritação do satírico se vê modificada pelo sentido de superioridade e desprezo para com a vítima; sua aspiração é que esta se humilhe, e a melhor forma de consegui-lo é através do riso depreciativo.

Entretanto, tem que existir na sátira outras fontes de prazer, como por exemplo certos jogos de palavras e de sons, ou o tipo de relação chamada de engenho; tudo pode ser belo ou intrigante por si mesmo, independentemente do tema da sátira. A autêntica sátira é reconhecida por sua qualidade de abstração; o engenho e os demais recursos técnicos são os meios para transformar os penosos sucessos da vida real. Ela contém sempre um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado: está escrita para entreter, mas inclui agudos e reveladores comentários sobre os problemas do mundo em que vivemos. A sátira tem o objetivo principal de “despertar no leitor o espírito de crítica e de condenação, e o faz provocando emoções que vão do desprezo, passando pela raiva, até o ódio” (Arthur Pollard in Ortiga, 1992: 137).

Segundo Paulo Astor Soethe (in *Fragmentos*, 1988: 08), é praticamente consenso entre os teóricos recentes a dificuldade de uma definição única para o que seja sátira. Entretanto, segundo ele, podemos defini-la, de maneira geral, como sendo uma composição literária que apresenta os vícios e despropósitos humanos, os abusos e fraquezas da sociedade, com o intuito de censurá-los pelo ridículo e emendá-los, consoante a fórmula dos antigos *Ridendo castigat mores* (‘Rindo castiga os costumes’). Ou então, texto em prosa ou em verso que emprega a agudeza sob a forma de ironia,

alusão ou burla para mostrar a loucura e a maldade humanas. O termo deriva do latim *satura* que significa ‘repleto’. No entanto, *satura* designa, na realidade, uma forma poética propriamente romana. No Renascimento, como resultado de uma falsa interpretação da etimologia, ela é associada à palavra sátiro,<sup>1</sup> por isso adquire conotação de burla lasciva. De qualquer maneira, desde a antiguidade se supõe que as sátiras indicam debilidades e alertam sobre as condutas reprováveis.

Mal conhecida na Grécia, a sátira se desenvolve, entre os poetas latinos, a partir de Lucílio,<sup>2</sup> de cuja obra só se conservam fragmentos. Com seu sucessor, Horácio,<sup>3</sup> recebe novo tratamento, tornando-se mais jocosa e persuasiva (*Sermones*). Cultivam-na, ainda, em Roma, Pérsio (sátira filosófica), Juvenal (sátira trágica) e Marcial, através da epigrama. Posteriormente, Petrónio (*Satyricon*) e Apuleio (*Metamorfoses* ou *O Asno de ouro*) enriquecem-na com o romance satírico, que depois foi continuado por Luciano de Samósata.

É na Europa ocidental, entretanto, que em plena Idade Média vai ressurgir o gênero, sob a primitiva forma de fábula. O Renascimento, restaurando o conhecimento dos modelos clássicos, amplia o arsenal dos autores satíricos. Erasmo abre o caminho para o uso do diálogo lucianesco (*Elogio da loucura*). Na Espanha, o espírito satírico refugia-se na novela picaresca (*Lazarillo de Tormes*), modelo do *Gil Blas* do francês Lesage; Quevedo (*Sueños, La hora de todos, La vida Del Buscón*) utiliza o estratagema dantesco de visões do inferno como veículo de censura; e a obra imortal de Cervantes poderia ser classificada como sátira, não fosse muito mais que isso. Em Portugal temos Gil Vicente. Molière foi talvez o mais consumado autor satírico de todos os tempos, embora o gênero de suas obras (à exceção de *As Preciosas ridículas*) seja amplo demais para serem estas simplesmente consideradas como sátiras.

---

<sup>1</sup> Sátiros, na mitologia grega, são divindades dos bosques e montanhas; eram os companheiros de Dionísio, deus do vinho, e passavam o tempo perseguindo as ninfas, bebendo vinho, dançando e tocando siringa, flauta ou gaita.

<sup>2</sup> Segundo Salvatore D’Onofrio, “Lucílio foi o primeiro literato romano que pôs o *otium* das Letras ao serviço da sociedade, desmascarando corruptos e corruptores, clamando contra o vício e pregando a volta à simplicidade do passado contra a lassidão dos costumes orientais que invadiam Roma. Espírito essencialmente polêmico, leva seus ataques também ao campo da literatura, criticando violentamente os escritores de tragédias e de poemas épicos” (1968: 43).

<sup>3</sup> A sátira de Horácio se fundamenta sobre a observação e a meditação. “Através da primeira ele toma conhecimento da realidade social e humana em que vive; com a segunda ele se interroga sobre a responsabilidade dos defeitos humanos, chegando a transcender o propósito ético de verberar os vícios do tempo e criando assim poesia de caráter universal (D’Onofrio, 1968: 48).

A princípios do século XVIII, começa na Inglaterra a chamada idade de ouro da sátira. Uma das mais brilhantes de tipo social é *A ópera do mendigo* (1728), de John Gay. Destacam-se também os romancistas Henry Fielding, Jane Austen e Jonathan Swift (*Viagens de Gulliver*). O francês Voltaire, em sua obra *Candide*, realiza uma defesa dos princípios do Século das Luzes, o que lhe valeu uma enérgica reação oficial por sua crítica das idéias religiosas e sociais dominantes. Na Alemanha temos Lessing, Wieland e Heine.

No que se refere à forma, a sátira parece uma composição desconexa que apresenta grandes contrastes entre as suas partes. Lucílio e Horácio chamam a sátira de ‘sermões’, conversas. Ela tem a espontaneidade de uma confidência, de um colóquio. Como sucede numa conversa normal, o autor pode cortar o fio da narração, se lhe vem repentinamente uma idéia nova, e depois voltar a ele, uma vez que a tenha desenvolvido. Antes de Lucílio são usados os mais variados metros. A partir deste, é usado de preferência o hexâmetro, se bem que prosa e verso podem ser misturados (sátira menipéia). Quanto ao conteúdo, as variadas partes de uma sátira convergem a uma idéia central que é a que fornece à composição a unidade que formalmente não tinha. Na sátira se refletem a personalidade e as idéias do autor, que costuma tomar parte no diálogo. Ainda que no princípio a sátira possa tratar de qualquer tema, com freqüência são castigados os vícios de uma época, de uma classe social ou de um determinado indivíduo.

## **2.2 A sátira nos *Sueños* de Quevedo**

A intensa preocupação do século XVII pelas inclinações pecaminosas da cega humanidade leva facilmente em direção à sátira, gênero em que a Espanha é rica. Já que há uma disposição geral para esquivar qualquer novidade radical, a crítica da sociedade toma necessariamente a forma de um ataque contra a conduta contemporânea, no lugar de postular um modelo social alternativo. Não há utopias espanholas visto que estas são essencialmente produto de uma mente que expõe os problemas com liberdade. Então a insatisfação frente à sociedade da Espanha do século XVII se dá pelos canais da sátira e da homilia (Jones, 1985: 287).

Este é o gênero mais cultivado por Quevedo, e *Sueños* figura entre as mais brilhantes e mais engenhosas sátiras do século XVII. Todos os compartimentos da vida

humana e social são objeto da sátira festiva ou desapiedada do escritor. Nada escapa do seu olhar agudo, que percebe fortemente os pontos débeis dos seus contemporâneos, nem da sua escrita, que sabia exagerar os traços mais retorcidos e de maior destaque daqueles, desfigurando-os em caricaturas desmedidas, transformando-os em títeres.

Na opinião de Nolting-Hauff (1974: 111-3) os *Sueños* são o ataque mais forte contra o sistema político-social que jamais se escreveu na decadência da monarquia espanhola. Ficções do mundo infernal e viagens ao além oferecem a numerosos autores, antes e depois de Quevedo, fecundos pontos de partida para críticas da época, assim como para moralizações satíricas. O cenário ultravida permite uma seleção apartada da realidade que favorece o efeito satírico e que, ao mesmo tempo, fornece à crítica uma ressonância que não teria num ambiente puramente terreno.

## **2.3 Os temas satíricos mais recorrentes**

Dentro da tradição satírica, o tema da corrupção dos costumes sociais é o mais importante, já que de certo modo resume todos os demais. Temas como o clero, o dinheiro, a política, a mulher, as profissões, e os defeitos físicos, entre outros, são abordados. Entretanto, alguns temas estão interligados com quase todos os outros, como é o caso do dinheiro.

### **2.3.1 O clero**

A sátira anticlerical é freqüentemente um tipo especial de sátira política. O anticlericalismo é político quando o clero se mete na política, como sempre fizeram e continuam fazendo os sacerdotes de muitas religiões. Tão logo uma igreja emerge do seu estado de seita e adquire riqueza e poder, tende a procurar um poder maior, ainda que seja para proteger as suas propriedades e extinguir seus inimigos. A igreja católica, na Europa medieval, é uma enorme corporação de terratenentes que se faz com a maior parte da riqueza do continente, principalmente para a construção e conservação dos mosteiros.

A tolerância não faz parte do sistema tradicional do cristianismo; se acreditarmos sinceramente que a meta mais importante da vida do homem é o mundo ultravida, e que unicamente a sua própria igreja pode conduzir os bons ao céu e os maus ao inferno, então é difícil que ela conceda alguma classe de direitos às outras seitas ou

igrejas, nem que deixe as outras religiões em paz. Vem daqui a longa história de perseguições que são o pesadelo da história européia, e que caracteriza as principais incursões da igreja na política. A confiança entregue pela igreja ao poder civil para concluir estas perseguições conduziu muitas vezes a que prestasse seu apoio à tirania política. A igreja era também a guardiã da moral, e até séculos bem recentes, segundo Hodgart (1969: 40-1), somente alguns poucos pensadores, com certo conhecimento da filosofia clássica, chegam a criar um sistema ético completamente independente do cristianismo.

A moral oficial da Igreja nessa época é extremamente rígida, e se revela sumamente difícil de ser cumprida na prática, tanto por parte do clero como do leigo. A discrepância entre a moral ideal e a conduta real no mundo é maior no terreno sexual; e a tensão provocada pelos pontos de vista tão extremos da Igreja sobre o sexo contribui muitíssimo para a extensa tradição da sátira antifeminista, como veremos mais adiante. Entretanto, o ponto de vista da Igreja acerca da riqueza e do poder é igualmente austero. Ora, as ordens monásticas, que constituem grande parte da Igreja, fazem votos de pobreza, e no entanto possuem grandes riquezas, tanto corporativamente como seus membros em separado. A Igreja também se compromete com uma postura completamente ultravida, sobre a base “O meu reino não é deste mundo”; entretanto, não é menos evidente que goza de enorme poder e que desempenha um importante papel na política (Hodgart, 1969: 41).

Crosby (Ed. JC, 1993: 145) ressalta que no princípio do século XVII a censura eclesiástica provoca na sátira tradicional anticlerical a substituição do clero pelo sacristão (mas são conservados os mesmos motivos: a vida licenciosa, a ignorância, a simonia e a falta de devoção). Neste quadro de repressão, Quevedo se destaca por seu atrevimento: no *Buscón* insiste repetidamente que um sacristão representa o clero, e nos *Sueños* zomba explicitamente dos eclesiásticos, teólogos e predicadores. No “Sueño del Juicio” Quevedo debocha dos que abreviam as cerimônias religiosas (incluindo os sacristãos).

Todos esperaban un Nerón o un Diocleciano por lo del sacudir el polvo y vino a ser un sacristán. Acotaba con los retablos y ya con esto se había puesto casi en salvo, sino que dijo un diablo que se bebía el aceite de las lámparas y echaba la culpa a unas lechuzas, por lo cual habían muerto sin culpa; que pellizcaba los ornamentos para vestirse; y que heredaba en vida las vinajeras, y que se tomaba alforzas a los oficios. No sé qué disculpas dio, que le enseñaron el camino de la mano izquierda (Ed. JC, 1993: 144-5).

Os sacristãos são tidos nas sátiras como bobos e também como aqueles que roubam para depois vender, como neste caso, o azeite das lâmpadas, os artigos sagrados e as galhetas.

### 2.3.2 O dinheiro

Para Quevedo o dinheiro é o poder diabólico que corrompe a antiga ordem estatal da Espanha, destrói o sistema feudal agrário e dissolve as leis, a moralidade e a família. É daí que o dinheiro<sup>4</sup> vem a ser para o escritor, assim como para todos os moralistas da época, o símbolo do mal: “El dinero es el diablo”. A profunda alteração na ordem feudal explica por que o ‘engano’ e a ‘aparência’ são conceitos chaves na sátira social dos *Sueños*. A autêntica ordem fica encoberta pela ordem aparente na hierarquia estatal, e Quevedo não se cansa de zombar de todos os novos ‘dom’, da mania nobiliária dos novos ricos que afeta todas as classes, do calote em todas as profissões, quando já o escrivão se chama secretário, o estudante bacharel etc. Na realidade ninguém é o que presume ser, todos representam um papel ou, como diz Quevedo: “en el mundo todos sois bufones” (Pring-Mill, Muller, Nolting-Hauff in Rico, 1985: 572).

O tema do dinheiro, junto com a sátira feminina e a das profissões e ofícios, é um dos assuntos mais amplamente abordados pelos poetas, e que Quevedo utiliza como um autêntico cavalo de batalha para as suas sátiras. Todas as situações relacionadas com o dinheiro e a prosperidade são objeto de seu discurso mordaz e violento, cultivado muitas vezes com uma estrutura marcadamente exagerada.

O avarento, alvo predileto do escritor, tem cadeira cativa nas suas sátiras: no “Sueño del Juicio” (Ed. JC, 1993: 125), quando os mortos começam a sair das sepulturas, eles saem ansiosos e aflitos, “suspeitando alguma reação repentina”, por medo de serem roubados e de um imprevisto ataque. Ainda nesse texto, encontramos a própria personificação do dinheiro. Um avarento pergunta a alguém, “se habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, ¿resucitarían unos bolsones suyos?” (Ed. JC, 1993: 126). Os avarentos costumam enterrar o seu dinheiro, e já que nesse momento os

---

<sup>4</sup> Ver “Poderoso Caballero es Don Dinero”.

[http://es.wikisource.org/wiki/Poderoso\\_caballero\\_es\\_Don\\_Dinero\\_\(Letrilla\\_sat%C3%ADrica\)](http://es.wikisource.org/wiki/Poderoso_caballero_es_Don_Dinero_(Letrilla_sat%C3%ADrica))

mortos estão ressuscitando, achou que poderia ressuscitar também alguns dos seus sacos de dinheiro.

Porém, a melhor representação do avarento é encontrada no momento em que um deles vai ser julgado, ainda no “Sueño del Juicio” (Ed. JC, 1993: 138-9): quando ele entra pela porta lhe perguntam o que quer, dizendo-lhe que os “Mandamentos guardavam aquela porta de quem não os havia guardado”, ele responde que nessa coisa de guardar era impossível que ele tivesse pecado. A partir daí o avarento cita os dez mandamentos explicando, com vários jogos de palavras, como ‘guardou’ cada um deles. É claro que ele vai interpretar os mandamentos sempre à sua maneira, como o “não roubar”, que ele diz ter sempre se cuidado para que não o roubassem, e que assim entendia esse preceito.

No “Sueño de la Muerte” quando o narrador vê a Morte no seu trono, cercada de muitas mortes, como a Morte do frio, a Morte de fome, a Morte do medo, que aparecem como paródias de frases feitas (estou morto de frio, morto de fome, morto de medo), junto à Morte do medo, além dos tiranos e poderosos, estão os avarentos que são considerados ‘carrascos de si mesmos’ porque se privam até mesmo das necessidades básicas, por estarem sempre em posição de alerta. Além disso, nessa passagem eles são desumanizados, “feitos sepulturas de seus cárceres”, “almas transformadas em ouro e prata”.

Estaban con ellos los avarientos, cerrando cofres y arcones y ventanas, enlodando resquicios y hechos sepulturas de sus talegos, desvelados y pendientes de cualquier ruido de viento; los ojos hambrientos de sueño, las bocas quejosas de las manos, y las almas trocadas en plata y oro (Ed. JC, 1993: 339-40).

Junto à Morte de fome estão todos os ricos, pois segundo descrição, como são gente “bem abastecida”, quando passam mal “tudo é dieta e moderação”, e por medo da indigestão, acabam morrendo de fome; ao contrário dos pobres que morrem de indigestão, porque quando dizem que tudo neles é fraqueza, todos entram e lhes dão algo, e estes comem até se arrebentar e morrer. Nesse trecho Quevedo satiriza as diferenças entre ricos e pobres.

Inclusive no “Alguacil endemoniado”, quando o narrador pergunta ao diabo se há muitos pobres no inferno, este responde que se o que condena os homens é o que eles têm do mundo, e esses não têm nada, como vão ser condenados? E depois completa: “Éstos son los que verdaderamente viven bien y mueren mejor” (Ed. JC,

1993: 181). Ou seja, não há pobres no inferno de Quevedo. Este nos faz ver que a riqueza não tem nada de invejável, sendo, mais do que um bem, uma carga para o homem; e destaca também as vantagens da pobreza, pois o pobre não padece do incômodo das adulações, e se as pessoas o respeitam e o aplaudem é pelo seu próprio valor, e não pelo que ostenta.

### **2.3.3 A política**

Hodgart (1969: 33) mostra que existe uma relação essencial entre a sátira e a política no seu sentido mais amplo: a sátira não só é a forma mais corrente de literatura política, senão que, enquanto pretende influenciar a conduta pública, é a parte mais política da literatura. Ambos os campos são considerados desacreditados, mas são necessários, visto que todos os sistemas sociais e legais necessitam de contínua reforma, e o único meio de conseguir esta reforma é através da política; assim como somente a sátira pode soltar ácidos bem potentes para descompor as posturas mentais que se opõem à dita reforma. Os inimigos da sátira são a tirania e a intolerância, as quais costumam marchar juntas. Os tiranos não gostam de qualquer forma de crítica, porque nunca sabem onde isso vai acabar; e num ambiente intolerante a crítica é considerada subversiva da boa ordem e da moral.

O século XVII representa um período de grande intensidade na produção de sátira; é uma forma de ataque a governantes, à vida política. A sátira social e política é reflexo das inquietações de um período; nesse século as pessoas estão cientes da crise pela qual estão passando, daí a imensa quantidade de produção satírica (Etreros, 1983: 16).

Os temas da sátira política estão relacionados, naturalmente, com a política e com os personagens políticos de seu tempo. Entretanto, há momentos em que a sátira se centra em fatos políticos, e outros em que recorre a verdadeiras anedotas de personagens. Sua temática está relacionada com a função que este tipo de composição desenvolve em seu momento. É evidente que se esta informação é narrativa e é para o povo, sua função será a de informar. Assim, existem dois grupos de pessoas para os que a sátira tem finalidades diferentes: de insulto, dirigido aos participantes diretos na vida política – estamento nobiliário e eclesiástico –, e de informação, notícia inclusive, para

as classes que não participam no governo. Existe portanto uma relação entre a criação e a recepção da sátira.

No “Sueño de la Muerte”, quando o marquês de Villena conversa com o narrador, ele pergunta quem reina na Espanha naquele momento, e o narrador responde a ele que Felipe III morreu, e que Felipe IV reina há dois dias. O marquês, numa reação de extrema esperança àquela notícia, diz que “más justicia se ha de hacer ahora por un cuarto que en otros tiempos por doce millones (Ed. JC, 1993: 361). Seguramente temos aqui uma informação dirigida às classes que não participam do governo.

Um assunto que não só está ligado diretamente ao contexto econômico da Espanha, mas também ao tema do dinheiro, é o dos genoveses, figuras obrigatórias da sátira política de Quevedo, que se opõe constantemente à influência destes nas transações financeiras da época. O aborrecimento e o desgosto sentidos pelos espanhóis são expressados pelo escritor. A Espanha, completamente endividada com a guerra de Flandes, se viu obrigada a usar, ao longo de dois séculos, um sistema de crédito chamado ‘asientos’ para regularizar o fluxo de dinheiro, e os seus credores eram os genoveses. Sendo assim todo o ouro e a prata que vinham das Índias iam direto para as mãos dos genoveses. Em “Alguacil endemoniado” o diabo vai comentar sobre o fato:

Y habéis de saber que en España los misterios de las cuentas de los genoveses son dolorosos para los millones que vienen de las Indias, y que los cañones de sus plumas son de batería contra las bolsas, y no hay renta que si la cogen en medio del tajo de su pluma y el jarama de su tinta, no la ahoguen (Ed. JC, 1993: 175).

O duplo sentido de ‘cañones’ faz o jogo que Quevedo tanto aprecia, visto que ‘canhão’ está se referindo à parte mais grossa da haste das penas de um pássaro, usada para escrever, e também à peça de artilharia usada na guerra. As plumas são a metáfora de peças de artilharia, contra os bolsos dos espanhóis.

Os genoveses aparecem outra vez no último texto, “El sueño de la Muerte”, quando o marquês de Villena pergunta ao narrador se há muito dinheiro na Espanha. Este responde que as frotas das Índias não enfraqueceram, ainda que Gênova tenha enviado umas sanguessugas a partir da Espanha ao cerro de Potosi, que vão estancando as veias, e a chupões começam a secar as minas. E completa de forma acusativa: “Hijo mío, los genoveses son lamparones del dinero, enfermedad que procede de tratar con gatos” (Ed. JC, 1993: 349-50).

A respeito da profusão da sátira política, Mercedes Etreros (1983: 68-9) acredita que está relacionada com a revolução formal literária que se vive: humanismo religioso do XVII, academias literárias, representações teatrais etc., fatos que por sua absoluta conexão com a vida social, criam um clima peculiar para a produção de algumas formas determinadas cuja função é o insulto, mas alcançado através da linguagem que está sendo objeto de especial trabalho e elaboração artística nesses momentos. Portanto, considerando o valor e o significado que possuem as implicações políticas e ideológicas na criação, funcionamento e transmissão destas composições, é preciso admitir que a fundamentação literária é também de suma importância, já que a revitalização da sátira política do XVII fornece, a etapas históricas posteriores, formas, motivos e, inclusive, linguagem que amadurecem e configuram neste século. Dessa forma, a criação literária não pode ser entendida como fato isolado dentro da cultura literária, mas deve ser considerada em relação com o que existe ao seu redor que é o seu próprio entorno originador.

#### **2.3.4 A hipocrisia**

A hipocrisia é sinônimo de falta de sinceridade, de autenticidade, auto-engano. Significa um corte entre convicções e práticas reais, com uma adesão meramente externa às normas e valores convencionais. Mesmo quando é consciente dos seus falsos motivos, o hipócrita adapta a sua consciência, atribuindo à sua conduta intenções nobres, desinteressadas e altruístas.

Vigil Rubio afirma que hipocrisia é adotar uma falsa aparência de virtude ou de bondade, com dissímulo do verdadeiro caráter ou inclinação, especialmente com respeito à vida ou à crença religiosa. No que se refere a este último, ressalta as duas variedades principais de hipócrita: o hipócrita religioso e o hipócrita moral. Sem dúvida, o mais antigo é o hipócrita religioso (1999: 251). Uma variante especialmente traiçoeira de hipocrisia, de acordo ainda com Vigil Rubio, é a da falsa humildade, que para Kant é um dos vícios contrários ao dever do homem contra si mesmo, considerado como ser moral. Kant “denuncia la actividad de quienes hacen gala de renunciar a toda pretensión de valor moral convenciéndose de adquirir con ello ‘cierto valor oculto’. Y la denomina falsa humildad o bajeza moral” (idem, p. 252). O hipócrita moral é o

caridoso dadivoso, tanto em praça pública, para que não haja equívocos, como no privado, para calar uma consciência turva ou compensar outros ‘pecadinhos’.

Quevedo no “El mundo por de dentro” aborda profundamente o tema da hipocrisia, no diálogo entre o jovem narrador ingênuo e o velho Desengano. Cada um representa um ponto de vista diferente, e a conversa entre eles dramatiza esse conflito de maneira extremamente intensa. Crosby (Ed. JC, 1993: 63), no prólogo desse texto, ressalta que para os contemporâneos de Quevedo a verdade está relacionada com o desengano porque este facilita a clarividência, ou seja, a percepção do mundo ‘como ele é’ e não como ‘parece’ à primeira vista. E essa idéia preocupa profundamente os espanhóis do século XVII. A dinâmica desse discurso é que apresenta como problema “la ingenuidad, la confusión y la distracción del joven, y su punto de vista sensual, y como solución el desengaño y la clarividencia del viejo, basados éstos en el ascetismo cristiano y la experiencia humana” (Ed. JC, 1993: 64). E esta clarividência é que facilita penetrar os diversos disfarces hipócritas que aparecem no decorrer do texto.

[...] luego las órdenes, y tras ellas los clérigos, que galopeando los responsos cantaban de portante, abreviando por que no se derritiesen las velas, y tener tiempo para sumir otro. Seguíanse luego doce galloferos, hipócritas de la pobreza, con doce hachas, acompañando el cuerpo y abrigando a los de la Capacha, que hombreado testificaban el peso del difunto (Ed. JC, 1993: 283-4).

Essa passagem retrata a cobiça dos clérigos de forma animalesca, comparando-os com cavalos, que correm, desenfreadamente, cantando os responsos para que as velas não derretam e com elas possam enterrar mais gente, e aproveitar outro enterro para pedir mais esmolas. Depois deles vinham os que Quevedo chama de hipócritas da pobreza, e os classifica de vagabundos, oportunistas e pobres fingidos.

Nesses próximos dois trechos ocorrem os falsos duelos do viúvo e da viúva. A sátira do casado que enviúva, segundo Crosby (Ed. JC, 1993: 286), remonta à segunda metade do século XVI. No caso do primeiro, as descrições exageradas da roupa denotam um luto aparatoso, excessivo e hipócrita.

Detrás seguía larga procesión de amigos que acompañaban en la tristeza y luto al viudo, que anegado en un capuz de bayeta y devanando en una chía, perdido el rostro en la falda de un sombrero de suerte que no se le podían hallar los ojos, corvo, impedidos los pasos con el peso de diez arrobas de cola que arrastraba, iba tardo y perezoso (Ed. JC, 1993: 284).

O chapéu e a posição curva da cabeça ocultam os olhos e com isso escondem as lágrimas e os pensamentos; a roupa preta disfarça um luto fingido; ademais ele vai ‘lento e preguiçoso’, simulando dor, tristeza, consternação e principalmente desânimo pela perda. Porém, tudo isso revela apenas uma aparência forçada que esconde a realidade do ato. A tristeza do viúvo é atribuída aos gastos excessivos que teve com a mulher doente e com o funeral, pois quisera ele tê-la enterrado num lixão. E já trama qual será a próxima pretendente a se casar, pois aquela é a segunda que ele enterra.

No duelo da viúva também aparece, como no exemplo anterior, a dualidade exterior / interior, aparência / realidade.

[...] entramos dentro a ver lo que fuese, y al tiempo que sintieron gente, comenzó un plañido a seis voces de mujeres que acompañaban una viuda. Era el llanto muy autorizado, pero poco provechoso al difunto: arañábase la cuitada, sonaban palmadas de rato en rato, que parecía palmeado de disciplina. Oíanse unos sollozos estirados, embutidos de suspiros, pujados por falta de gana. La casa estaba despejada y las paredes desnudas, la cuitada estaba en un aposento oscuro sin luz ninguna y lleno de bayetas, donde lloraban a tienta (Ed. JC, 1993: 287).

A teatralização das mulheres dá início, quando percebem que estão sendo observadas, com um lamento<sup>5</sup> coletivo, considerado autorizado, pois é realizado por pessoas de suposta autoridade, crédito e seriedade. A coitada viúva se martiriza por meio de arranhões e açoites (imitando a hipocrisia dos religiosos), querendo com isso forjar a autopunição. Os soluços são longos e embutidos de suspiros, com o intuito de extremar uma dor que não é sentida e infligir pena a quem ouve. Aqui o exagero também está presente, porém ele é mais sonoro, para mostrar um sentimento que beira o desespero. Um pouco mais adiante a cena se intensifica em pranto e humor com hipérboles grotescas que legitimam a cena da viúva que não só chora torrencialmente como também inunda o aposento de tanto assoar o nariz.

Entretanto, o manto da hipocrisia, dissimulação e falsidade caem quando o interior da viúva e a realidade das cenas vêm a tona, na voz do Desengano: “Oye, verás esta viuda que por defuera tiene un cuerpo de responsos, cómo por de dentro tiene un alma de aleluyas, las tocas negras y los pensamientos verdes”. Por fora ela reza e murmura e por dentro vibra de alegria pela liberdade alcançada. Crosby comenta em nota de rodapé que:

---

<sup>5</sup> Nas óperas dos séculos XVII e XVIII, chama-se ‘lamento’ o episódio lírico-dramático, para canto ou recitativo, que antecedia o desfecho.

En la España de los Felipes el matrimonio constituía el primer paso de la mujer hacia la libertad, ya que le abría la puerta a las relaciones sexuales con los galanes. El segundo era enviudar, porque así muchas veces la viuda se liberaba de la persona con quien le habían casado. Por otra parte, en una sociedad que daba gran importancia a las apariencias de moralidad cristiana, no sorprende comprobar que los satíricos se burlaban frecuentemente, con o sin razón, de lo que ellos tenían por promiscuidad de las viudas: “con su toca reverenda / hace de su rostro tienda, / y gusta de ser tocada” (Ed. JC, 1993: 290).

### **2.3.5 A mulher**

No início da Idade Moderna o homem dispõe de diversos papéis ocupacionais como príncipe, uma função militar, artesão, humanista, comerciante ou inclusive clérigo. As mulheres, por sua vez, tinham menos opções para exercer, visto que Juan Luís Vives e outros moralistas atribuem a elas os papéis de mães, filhas, viúvas, virgens ou prostitutas, santas ou bruxas. Estas identidades derivam unicamente do seu status sexual e, em muitos exemplos, inibem as mulheres de assumir outras identidades desejadas (Garza Carvajal, 2002: 75).

Na sociedade espanhola do século XVII, como em todos os tempos e países, a mulher é o eixo em torno do qual giram angústias e desejos masculinos. Ela é o ídolo encantado e a escrava doméstica. Para o apaixonado, o objeto das suas ilusões representa uma semideusa a quem ele precisa render todas as oferendas. Entretanto, se a amada passa à condição de esposa, perde todo o seu encanto e não possui nenhum domínio no lar, tendo nele um papel insignificante sob a autoridade inapelável do marido, que procura outras distrações fora de casa. “Los teólogos del Barroco definieron la tarea de las mujeres en el proceso de procreación como puramente pasivo. La mujer se asemejaba a una vasija, un mero recipiente de la semilla del hombre en el proceso de procreación” (Garza Carvajal, 2002: 76).

Deleito y Piñuela (1966: 48-9) comenta que a mulher espanhola não representa nada na vida pública; ao contrário da mulher francesa, que preside salões, ela está reclusa, igual a grega e a árabe. Entretanto, se a mulher desempenha no fundo um papel subalterno na Espanha de Felipe IV, desperta ardentes paixões individuais, exaltadas, ciumentas. Se a sociedade espanhola essencialmente galante e voluptuosa do século XVII exalta a mulher, refletindo seu culto na literatura da época, também o contrário ocorre, quando o homem deixa de amá-la, mesclando ira, desprezo e rancor. Na opinião de Hodgart (1969:79), o fato de as mulheres, ao contrário das minorias raciais ou dos

regimes políticos, não poderem ser banidas ou eliminadas, mas estarem aqui para sempre é, conseqüentemente, uma fonte de irritação mais profunda para o satírico masculino, assim como um estímulo mais persistente para escrever que os produzidos por qualquer outro tema.

A mulher sempre foi um dos assuntos preferidos pela sátira de todos em tempos. O tema é focado muitas vezes a partir de uma perspectiva misógina, outras vezes, ridiculariza determinados aspectos, vícios ou costumes não exclusivamente femininos, mas que se referem à mulher. Quanto à misógina, ela envolve as suas astúcias e enganos, e é um dos temas preferidos de Quevedo. Um bom exemplo, já citado, é o caso da viúva, do “El mundo por de dentro”, que engana através da aparência e finge sofrer, quando na verdade é puro regozijo: “por defuera tiene un cuerpo de resposos, cómo por de dentro tiene un alma de aleluyas, las tocas negras y los pensamientos verdes” (Ed. JC, 1993: 290). Ela é astuciosa porque tenta encobrir o desejo sexual através da aparência lamentosa e chorosa, aparentando uma profunda tristeza.

Cacho Casal (2003b: 65) diz que Quevedo passa revista a todos os defeitos femininos consignados pelos modelos literários a seu alcance, desde a *Bíblia* até Góngora, passando por Marcial e Juvenal. A partir desse material prévio, o escritor constrói seu ‘detestatio’ contra as mulheres onde a caricatura e a injúria se combinam com agudezas e jogos conceptistas.

Quanto à ridicularização de determinados aspectos ou defeitos relacionados à mulher, este é o mais extenso e está, na maioria das vezes, ligado ao tema do dinheiro. Para Nolting-Hauff (1974: 147) a inovação do escritor está no realce que dá aos temas: a suposta cobiça das mulheres gera mais estímulo satírico que sua leviandade; o asco físico ante as mulheres feias e, sobretudo, ante as velhas, provoca até mais que a cobiça. Muito da sátira de Quevedo, contra as mulheres e o matrimônio, é pura caricatura, enquanto que o tradicional quadro de costumes perde importância ou aparece somente dentro do retrato concreto. “La exageración de la decrepitud física lleva así a representarla como la relación de su inevitable estado posterior” (Schwartz, 1986: 68).

Nas sátiras que se referem às velhas é comum o desejo de uma aparência mais nova, conseguida normalmente à base de maquiagens. Porém, o que o trecho abaixo destaca é que mesmo estando no inferno uma velha de setenta anos tenta ocultar a sua idade com reações e comportamentos de uma garotinha afetada e cheia de melindres.

El otro día llevé yo una de setenta años que comía búcaro y andaba por las opilaciones, y se quejaba del dolor de muelas porque pensasen que las tenía, y con tener amortajadas las sienes con la sábana blanca de sus canas y arada la frente, huía de los ratones y traía galas (Ed. JC, 1993: 181).

Segundo Ignacio Arellano era costume das damas do Século de Ouro comer pedaços de barro, porque provocava amenorréia, inibindo a fertilidade, e também uma palidez considerada bela. Ambos os motivos dizem respeito às jovens, e nas velhas isso não passa de dupla simulação (Ed. JC, 1993: 165). Quanto à seqüência do texto, em que a velha estava com as “têmporas envolvidas no lençol branco dos seus cabelos e o rosto arado”, Schwartz explica que muitos dos enunciados metafóricos que descrevem o rosto e a cabeça de um velho ou de uma velha costumam empregar este procedimento de degradação que responde logicamente à hierarquia de valores da substância. “La muerte representa para el cuerpo el paso de sustancia animada a sustancia inanimada. En el momento en que ocurre, el alma se separa del cuerpo y lo que queda es materia sin valor, menos que humana” (1986: 67-8).

Para Hodgart (1969: 81), o alvoroço levantado pelos moralistas a respeito da moda, dos cosméticos e dos penteados da mulher está baseado, só parcialmente, no terreno bem justificado dos gastos excessivos, mas também expressa a suspeita de que tais adornos têm por finalidade atrair outros homens que não seja o próprio marido. A sátira baseada nas mulheres é um registro cômico de tudo o que se afasta e constitui um desvio do ideal exigido pelo encômio, e está baseada com certa freqüência sobre os três pontos tradicionais da docilidade, da castidade e da modéstia. Neste longo trecho de “El mundo por de dentro”, em que a expressão figurada explora diversos tipos de relações, o personagem Desengano instrui lentamente o narrador sobre os enganos das mulheres:

Pues sábete que las mujeres lo primero que se visten en despertando es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto en ella ves es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hace las cejas se hiciese las narices, no las tuviera. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintero, y a puros polvos se ha vuelto salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos? Pues lo que parece blanco es untado. ¡Qué cosa es ver a una mujer que ha de salir a otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo y verlas acostar las caras hechas cofines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren! ¡Qué es ver una fea o una vieja querer, como el marqués de Villena, salir de nuevo de una redoma! ¿Estás las mirando? Pues no ves cosa suya, que si se lavasen las caras no las conocerías (Ed. JC, 1993: 299).

Este fragmento alude ao fato de que tudo nas mulheres é artificial e que o fazem para se mostrarem aos homens; tudo nelas é comprado, fingido e postiço. Na terceira linha a expressão ‘es tienda’ revela uma segunda intenção no que é dito, pois caracteriza de forma negativa o comportamento moral da mulher, indicando que ela ‘está aberta’ a envolvimento amoroso. A cena é totalmente grotesca, destacando o excesso de maquiagem usado pelas velhas para se fazerem passar por novas: os cabelos são postiços (ou porque não os têm, ou porque os tingem), os dentes podres são clareados à base de pó, os lábios são comparados a uma vela de tanta cera que têm, para dar brilho (porém essa cera, segundo a descrição, é retirada dos ouvidos), as mãos brancas estão completamente untadas. Segundo Lía Schwartz, “la imagen obtenida suscita reacción de desagrado en el receptor, que es el medio empleado por la sátira para transmitir la crítica de la mujer y los afeites” (1986: 65).

Essa outra passagem, agora do “Infierno”, também remete aos cosméticos, porém Quevedo, fazendo uso da metáfora e da hipérbole, comenta que qualquer uma, até as feias, podem ser estrelas ou até mesmo o sol. E a diferença na sua aparência é tão grande que até mesmo o marido acha que se trata de outra pessoa.

-Y no queráis más de las invenciones de las mujeres -dijo un diablo-: hasta resplandor tienen, sin ser soles ni estrellas. Las más duermen con unos cabellos y amanecen con otros. Muchas veces pensáis que gozáis la mujer de otro, y no pasáis el adulterio de la cáscara (Ed. JC, 1993: 232).

Quevedo também menciona ironicamente o tema da virgindade nessas duas passagens do “Infierno”. No primeiro exemplo, o narrador insinua que as mulheres vendem as virgindades em troca de um título de nobreza, a fidalguia, o que é comum.

Que hay mujer de éstas de honra postiza, [...] (aunque las mujeres pienso que han trocado ya los virgos por los dones, y así todas tienen don y ninguna virgo) (Ed. JC, 1993: 207-8).

-Doncellas son que vinieron al infierno con los virgos fiambres, y por cosa rara se guardan acá (Ed. JC, 1993: 268).

No segundo exemplo, ironicamente, as virgindades são ‘fiambres’, ou seja ‘passadas’, que não foram usadas quando estavam ‘no ponto’, e segundo ele são raras, até porque ironicamente Quevedo não acredita que existam ainda donzelas.

Outra personagem feminina que é presença constante nas sátiras de Quevedo é a ‘dueña’. Assim era chamada, no espanhol medieval, uma mulher que não era donzela, e

segundo o *Diccionario de Autoridades* de 1732, da Real Academia Espanhola, esta é uma mulher viúva ou de respeito que, para autoridade e guarda das demais criadas, há nas casas dos senhores e nos palácios. Ela anda sempre vestida de preto, com uma touca branca. Essa mesma roupa depois passa a ser usada também pelas monjas. Deleito y Piñuela, comentando sobre a aparência, fala que elas deveriam ter “arrugado semblante y negras y reverendas tocas, que ayudaban a las jóvenes en sus labores domésticas, y eran guardianes de su recato o cómplices de sus galanteos. Algunas eran señoras empobrecidas o viudas con pretensiones hidalgas” (1966: 131-2).

A origem da velha dama cobiçosa que desembocaria na ‘dueña’ quevedesca deriva provavelmente da figura popular da ‘viúva alegre’, que procura antes de mais nada a vida boa e o seu próprio lucro, sem reparar em qualquer impedimento. Se bem que, na tradição folclórica, a viúva era apresentada à procura de um novo matrimônio como remédio aos seus problemas de sustento; na poesia jocosa e no teatro breve do século XVII estes problemas são resolvidos através de outros meios: enganando, mentindo ou mediante negócios pouco fiáveis, tais como acomodar moças ou atuar de intermediária, em ofícios não muito honestos (Chevalier, 1982: 86-95).

As ‘dueñas’ de Quevedo, além de feias, impertinentes, gulosas, subornáveis, curiosas e fofoqueiras, são intrigantes e charlatonas. Numa passagem do “Infierno” o narrador acaba topando com uma lagoa que, na descrição hiperbólica que faz, é “tão grande quanto o mar e muita suja”, onde “o barulho era tanto que esmoreci a cabeça”. Perguntando o que era aquilo, lhe disseram que ali penavam as mulheres que no mundo se convertiam em donas.

Allí supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas no son carne ni pescado, como ellas. Diome grande risa el verlas convertidas en sabandija tan perniabierta, y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara es siempre trabajosa y arrugada (Ed. JC, 1993: 220-1).

Quevedo torna a desumanizar a figura da mulher, comparando ‘dueñas’ com rãs; não só pelo barulho que fazem, de faladeiras e gritadeiras que são, como também pelas bocas desdentadas. Existe também outro tipo de rã, que segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1737, é a rã marinha ou pescadora. Quevedo pode estar se referindo a esse tipo, pois ela é monstruosa e feia, assim como as donas do “Infierno”. Mais adiante, o narrador usa um dito popular para ressaltar que as donas não são carne nem

pescado, o que significa, segundo verbete do *Autoridades*, de 1729, que não são boas para coisa alguma. Para terminar ainda afirma que as rãs são uns “bichos nojentos, de pernas tão abertas, e que não se come senão goela abaixo, como a dona, cuja cara é sempre feia e enrugada”. O menosprezo nessa passagem é total.

Posteriormente, Quevedo desenvolve o tipo tradicional da dona, principalmente num sentido: aumenta consideravelmente a sua idade, inclusive a converte numa velha superlativa, cuja aparência horrorosa supera em alguns aspectos a imagem espantosa da velha. A mais velha das donas de Quevedo é a dona ‘Quintañona’, do “Sueño de la Muerte”. Esta passagem é riquíssima em detalhes, e a mais extensa e intensa dos *Sueños*. Ela começa com a sua descrição:

Con su báculo venía una vieja o espantajo diciendo: “¿Quién está allá a las sepulturas?”, con una cara hecha de un orejón, los ojos en dos cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban de él que venía pescando calaverillas chicas (Ed. JC, 1993: 373).

Já no início, quando o narrador fala que é uma velha ou um espantalho, podemos imaginar o que vem pela frente: uma velha, ou uma bruxa tão feia que afugentaria até aves e roedores, ou então um defunto andante.<sup>6</sup> O retrato está impregnado de inumeráveis associações macabras. Os traços vão aos poucos animalizando a pessoa, numa relação motivada por uma semelhança visual:

- nariz e queixo formam uma ‘garra’, assim como as ferras e as aves de rapina;
- ‘grifo’: animal fabuloso em que a metade do corpo para cima é de águia e a metade para baixo é de leão;
- boca de ‘lampreia’: (peixe ciclóstomo) a lampreia é circular, não tem mandíbula nem dentes, e serve só para agarrar outro peixe e lhe chupar o sangue. Alude às bocas desdentadas das velhas;

---

<sup>6</sup> O filme *Brutti sporchi e cattivi* de 1976, de Ettore Scola, é um dos melhores registros cômico-dramático da miséria, em especial da vida na favela; é uma comédia social corrosiva. E nele se destaca uma velha tão feia quanto essa descrita por Quevedo. Com esse filme Scola ganhou o prêmio de Melhor Diretor, no Festival de Cannes.

- os sulcos nas bolsas dos olhos, semelhante a um ‘macaco’;
- o ‘buço’: penugem no lábio superior do homem e de algumas mulheres; pêlos do focinho de vários animais. Sátira da velha como cadáver e machona;
- a cabeça com ‘tremor de chocalho’: alusão à cobra cascavel, que é venenosa, e ao chocalho que carrega na ponta da cauda;
- uma mantilha sobre o ‘mongil preto’, adornando ‘a tumba com mortalha’: urubu – designação comum às aves catartidiformes, catartídeas, de cabeça pelada, que se alimentam de carnes em decomposição.

E na opinião de Schwartz, é evidente que no sistema de valores que manipula o código satírico de Quevedo, “la relación persona-animal es más eficaz que cualquier comentario explícito sobre la necedad de un tipo o personaje, de una figura que ocupa su verdadero estado con la máscara de un gesto” (Schwartz, 1986: 41).

Na continuação, o narrador expressa sarcasticamente o seu assombro por ter encontrado a ‘Quintañona’ no reino dos mortos, pois sempre imaginou que as donas fossem imortais; e a descreve proporcionando asco nos leitores: “Llegóse más cerca, y tenía los ojos haciendo aguas, y en el pico de la nariz columpiándose una moquita por donde echaba un tufo de cementerio” (Ed. JC, 1993: 376).

Para Quevedo a ‘dueña’ já não é um ser humano, senão um fantasma, como ele mesmo a chama depois, isso quando não a equipara ao demônio ou então pior que ele. Mas apesar dela ser estilizada de maneira tão ultravida, pode-se descobrir no discurso algumas informações de detalhe sobre a vida cotidiana das donas: elas não podem ser vistas pelos criados nem pelas damas; em qualquer ocasião, quando falta algo em casa, a primeira a ser acusada é a dona; ela também relata os acontecimentos de uma ‘reunião de donas’, por motivo de uma visita de senhoras. Nas donas estão reunidas todas as características negativas que Quevedo costuma mostrar separadamente nos outros tipos de mulheres. A única repreensão que Quevedo não faz à dona é o do abuso dos cosméticos: essa reserva aos tipos de mulheres mais sedutoras, ou às velhas mais novas que uma dona.

Outro tipo de mulher que aparece em Quevedo e outros satíricos como Góngora, é a ‘pedigüeña’ (pidona). O seu amor é concedido ao melhor concorrente e o principal

critério que rege a sua seleção dos amantes é o dinheiro que estes estão dispostos a desembolsar. Para conseguir atrair os pretendentes às suas redes, as pidonas empregam diferentes técnicas de sedução que aprendem desde jovem, frequentemente sob a orientação pedagógica de uma velha celestina. De acordo com Cacho Casal, estes argumentos antifemininos estão bem difundidos e podem ser encontrados nos autores burlescos mais destacados do Renascimento e do Barroco espanhol, como Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar Del Alcázar ou Luis de Góngora. Quevedo juntou essa tradição e lhe deu um importante desenvolvimento em sua obra festiva (2003b: 93-4).

Deleito y Piñuela (1966: 21) comenta que a falta de cultura espiritual e de ocupações sérias, e o ambiente frívolo e pueril em que a maioria das mulheres vive, torna-as ávidas por jóias, guloseimas, penduricalhos e badulaques; inconscientes e alheias do quanto sua vaidade ou gosto podem ser adulados, e com absoluta falta de delicadeza para procurar, se não está ao alcance das suas mãos ou do seu bolso. Essa é a mulher ‘pedigüeña’, que sem o menor escrúpulo importuna constantemente seus galãs, amigos e inclusive os desconhecidos, e a quem seus adoradores devem estar constantemente enchendo de obséquios, se não querem vê-la insultada e esquiva. No “Infierno” a mulher ‘pedigüeña’ é apontada por um dos diabos que comenta ao narrador: “esas señoras hermosas todas se han vuelto medio camareras de los hombres, pues los desnudan y no los visten” (Ed. JC, 1993: 244). O diabo quer dizer que elas tiram todo o dinheiro dos homens, pois ‘desnudar’ metaforicamente significa, de acordo com o *Diccionario de Autoridades*, de 1732, “quitar à alguna coisa lo que le es conveniente para su subsistencia, comodidad, o lustre. Lat. *Nudare. Privare*”.

Temos ainda dois tipos de mulheres mencionadas por Quevedo: a meretriz e a adúltera. Quanto à primeira, Deleito y Piñuela (1995: 48-9) comenta que nos séculos XVI e XVII, na Espanha, há bordéis públicos com o nome oficial de ‘mancebia’, tolerados e regulamentados pelos governos. As autoridades cuidam da limpeza dos bordéis, e para que não haja neles escândalos nem ofensa das pupilas, as casas são vigiadas dia e noite por meirinhos, conforme a lei ordena, e os visitantes devem entrar ali sem espada nem punhal. Na época essa é uma profissão regulamentada.

Segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1737, o significado para puta é bem mais ofensivo que rameira, e dá a impressão de uma mulher que cheira mal.

- Puta é a “mugér ruin que fe dá à muchos. Covarr. fiente fe pudo decir qualí pútida, porque siempre está escaletada y de mal olór. Lat. *Meretrix*.

De 1780 a 1822 o significado será apenas “la muger ruin que se da á muchos”. *Meretrix*.

Só em 1822 esse significado mudará. “Putas: ramera”.

- Em 1734 meretriz é “lo mismo que ramera. Es voz latina *Meretrix*”.
- Em 1737 rameira é “la mugér que hace ganancia de su cuerpo, expuesta vilmente al público vicio de la sensualidad, por el interés. Covarr. Dice fe llamaron así, porque em otro tiempo vivian fuera de las Ciudades, en unas chozuelas cubiertas de ramas. Lat. *Meretrix*”.

Numa passagem do “Infierno” o narrador conta que o pleito mais intrincado e difícil que viu em todo o inferno foi o proposto por uma mulher, diante de uns ladrões: ela é condenada junto com outras putas, e questiona por que os ladrões são condenados por tomar o alheio e as mulheres por dar o que é seu.

-Decidnos, Señor, ¿cómo ha de ser esto del dar y el recibir, si los ladrones se condenan por tomar lo ajeno y las mujeres por dar lo suyo? ¡Aquí de Dios, que el ser puta es ser justicia, si es ser justicia dar a cada uno lo suyo, pues lo hacemos así! (Ed. JC, 1993: 241).

Essa é uma paródia do conceito de justiça. Dentro do direito romano encontramos os três preceitos de Ulpiano, jurista romano, que são: *honeste vivere* (viver honestamente), *alterum non laedere* (não prejudicar o outro), *suum cuique tribuere* (dar a cada um o que é seu). A mulher tenta se salvar aplicando um preceito da justiça.

Quanto à segunda, a adúltera, Deleito y Piñuela (1966: 76-8) diz que a julgar pelos textos de grandes dramaturgos da época, lavar a honra com sangue é prática comuníssima, sendo a desonestidade da mulher uma afronta para o marido, esposo ou irmão, a cargo do qual corria o castigo, para sua própria vindicação. O fato é certo em muitos casos, mas muito menos geral do que se imagina.

Um tipo frequente é o do esposo consentido ou ‘maridillo’ (não marido, e sim corno), por fraqueza, descaramento ou negócio. O tema dos cornos e dos cornudos alcança todos os âmbitos da sociedade espanhola do Século de Ouro, desde os mais cultos aos mais populares. “Baste repasar los numerosos refranes relacionados con este

argumento en el *Vocabulario* de Correas, o recordar los protagonistas del *Lazarillo de Tormes* o del *Guzmán de Alfarache* y el provecho que sacan de sus matrimonios” (Cacho Casal, 2003b: 168).

Aquél fue marido descuidado, y está entre los bufones porque por dar gusto a todos, vendió el que tenía con su esposa, y tomaba su mujer en dineros como ración y se iba a sufrir (Ed. JC, 1993: 210-1).

¡Qué calidad tan inmensa y qué honra halla en lo que come y en lo que le sobra, y qué nota en lo que pide y le falta! ¡Qué sospechoso es de los pobres y qué buen concepto tiene de los dadivosos y ricos! ¡Qué raíz tiene el ceño de los que no pueden más, y qué a propósito las jornadas para los precipitados de dádiva! (Ed. JC, 1993: 306).

Pues los maridos (porque tratamos de honras) considero yo que andarán hechos buhoneros de sus mujeres, alabando cada uno sus agujas (Ed. JC, 1993: 353).

Quevedo alude à honra do corno nestes exemplos, porque este negocia a própria mulher e torna a sua própria situação num ofício, como se fosse um alcoviteiro. O marido consentido se faz de desentendido, quando tem promessa de dinheiro e de comida por parte do amante. Quando sabe que sua mulher vai receber ‘visita’, o marido sai de casa, e ao retornar, para avisar que está se aproximando de casa, avisa aos dois com uma forte tossida. E é evidente que o corno voluntário prefere, para o seu próprio bem, que sua mulher se venda aos ricos do que aos pobres.

[...] en viendo entrar en mi casa poetas, decía ¡malo!; y en viendo salir genoveses, decía ¡bueno!; si veía con mi mujer galancetes, decía ¡malo!; si veía mercaderes, decía ¡bueno!; si topaba en mi escalera valientes, decía ¡remalo!; si encontraba obligados y tratantes, decía ¡rebueno! Pues ¿qué más bueno y malo había de decir? (Ed. JC, 1993: 400).

Nessa passagem o personagem Diego Moreno, figuração popular dos maridos pacientes, fala da sua complacência ou do seu desagrado, respectivamente, para com os galãs ricos ou pobres da sua esposa. Quevedo sente verdadeira obsessão pelo tema dos sofridos ou maridos pacientes. Para ele é inquestionável que se os sofridos consentem ou agüentam é por pura cobiça e pelo afã de viver de maneira cômoda à custa alheia.

### **2.3.6 O homossexual**

Federico Garza Carvajal (2002: 66-9) explica que enquanto a Europa vive um autêntico furor contra a bruxaria, a principal preocupação dos tribunais espanhóis está voltada aos hereges ou à perseguição dos mouros, judeus ou sodomitas. O pecado

nefando se converte num dos crimes mais horrendos e escandalosos que preocupa a Monarquia da Espanha dos séculos XVI e XVII.

A Idade Moderna se abre na Espanha com a exterminação dos judeus convertidos, e durante três séculos triunfará sob o signo do Santo Ofício, o espírito de repressão e de exclusão. Rafael Carrasco (1985: 07-8) explica que em toda a península, em quase todos os territórios dominados pelos reis da Espanha, o anátema e o auto de fé virão a ser o triste símbolo de uma sociedade profundamente marcada pelo fanatismo e pela delação. Então, numa época tão rica em perseguições, a tradicional repressão da velha estirpe de Sodoma parece perder, pelo menos em grande parte, sua importância e sua originalidade. Efetivamente, o castigo da sodomia muda completamente de contexto, e é incluída numa vasta estratégia de limpeza moral e social cujo protagonista e mais violento defensor é o Santo Ofício.

No que se refere à terminologia, Carrasco (1985: 30-9) explica que homossexualidade é uma palavra que pertence ao nosso mundo contemporâneo, e que aplicá-la aos homens do século XVII é naturalmente um anacronismo. Ela não corresponde ao universo mental dos homens do Barroco. Para eles só existe o pecado nefando ou a sodomia. Os inquisidores chamam ‘pecado nefando de sodomia contra natura’ não só a sodomia propriamente dita (que ocorre entre dois homens ou entre um homem e uma mulher), mas também as relações sexuais entre mulheres e a bestialidade ou zoofilia. A reunião de todos estes campos de atividade sexual sob a denominação comum de sodomia vem do seu caráter comum de atos sexuais ‘contra natura’.

A violência física exercida sobre os sodomitas por seus superiores, pelos tribunais, pelos doutores ou por seus iguais, a violência textual empregada pelos moralistas para representar a sodomia como algo ‘contra natura’, a violação do ‘eu’ produzido por um teatro de torturas cruel e sádico, o garrote ou a queima dos sodomitas e as incessantes tentativas dos moralistas de definir nos termos mais perversos e infames a abominação de uma zona erótica diferente, tudo isso reflete um discurso dominado não por uma ordem moral senão por uma completa ausência da mesma. A nova reforma teológica barroca impõe na península e na Nova Espanha percepções jurídico-eclesiásticas contaminadas a respeito da hombridade e da sodomia. Uma descrição misógina do outro, xenofobia e, durante as primeiras décadas do século XVII,

noções de afeminação, contribuem à mutação textual do homem perfeito espanhol, da sodomia e do sodomita (Garza Carvajal, 2002: 35).

Quevedo faz questão de evidenciar sua forte aversão pelos homossexuais. Nessa passagem do “Infierno”, quando o narrador pergunta ao diabo onde estão os putos, as velhas e os cornos, este assim responde:

De los putos y viejas, no solamente no sabemos de ellos, pero no queríamos que ellos supiesen de nosotros, que en ellos peligrarían nuestros traseros; y los diablos por eso tenemos colas, porque como están acá los putos, habemos menester mosqueador de los rabos (Ed. JC, 1993: 224).

Com relação aos putos e velhas, o diabo não só não quer saber como também não quer ser encontrado por nenhum dos dois, pois para os diabos o homossexualismo é repulsivo e degradante. Quevedo animaliza os diabos lhes atribuindo rabos, traseiros e inclusive um mosqueiro para afugentar seus perseguidores: putos e velhas. Mais adiante há uma nova referência aos homossexuais, porém agora o narrador afirma que Judas e os diabos são capados e que todos são queimados, pelos sinais que apresentam; assim como os sodomitas nessa época são queimados pela Inquisição, em sinal de castigo.

Ello yo creo por cierto lo que manda la Iglesia Romana, pero en el infierno capón me pareció que era Judas, y lo mismo digo de los diablos, que todos son capones sin pelo de barba y arrugados, aunque sospecho que como todos se queman, que el estar lampiños es de estar chamuscado el pelo con el fuego, y lo arrugado, del calor: y debe de ser así porque no vi ceja ni pestaña y todos eran calvos (Ed. JC, 1993: 236).

Nessa passagem do “Sueño de la Muerte”, o marquês de Villena volta ao passado afirmando primeiramente sua xenofobia, para depois expressar que também não havia ‘putos’, mas só a expressão que usava essa palavra e que, portanto, não remetia aos sodomitas:

[...] Honrados eran los españoles cuando podían decir putos y borrachos a los extranjeros, [...]. No había entonces otro puto sino ¡Oxte!, que siempre fue ¡Oxte, puto!, que todos eran mujeriegos a puto el postrero; ahora me dicen que los culos se han introducido en barrigas (Ed. JC, 1993: 352-3).

A interjeição ‘¡Oxte!’ queria dizer, segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1737, “Aparta, no te acerques, quítate. Ufafe de esta voz con alguna vehemencia, y mui comunmente quando tomamos en las manos alguna cofa que está mui caliente, ò la probamos: y es freqüente decir oxte puto”. Porém essa expressão, além de remeter aos sodomitas com intensa repulsa, alude novamente ao fato de serem queimados pelo

Santo Ofício em sinal de purificação e castigo dos pecados. Na seqüência, afirma que todos que antes eram mulherengos agora são homossexuais, e que as bundas agora fazem o papel de barrigas, aludindo ao ventre e à vagina.

## **2.4 A sátira nas profissões e ofícios**

Esse é outro dos lugares explorados por quem cultiva a sátira, e que aparecem constantemente ridicularizados. Quevedo assume o tópico dando-lhe um notável desenvolvimento em todas as direções: nenhuma das classes sociais conhecidas está livre do seu severo crivo.

### **2.4.1 Os taberneiros**

Segundo Miguel Herrero (1977: 97) as tabernas são destinadas exclusivamente à venda de vinho e outras bebidas alcoólicas. Mas é preciso compreender a seguinte classificação: a diferença entre o vinho caro ou precioso e o vinho ordinário. E entre as duas categorias está o moscatel, considerado o melhor e que procede de Alcalá de Henares. Respondendo a esta hierarquização dos vinhos, em razão da sua qualidade e preço, seu comércio numa cidade como Madri compreende duas classes de tabernas. Os taberneiros do vinho barato não podem vender o vinho precioso, nem os do precioso podem vender do barato. Inclusive, os comerciantes do vinho caro estão obrigados a vendê-lo exclusivamente de um só lugar. Outra exigência é que as pessoas escolhidas para trabalhar com o vinho precioso devem apresentar solvência moral e econômica.

Quanto ao taberneiro, esse é o comerciante mais mal falado de todos os da época, e as constantes críticas a ele dirigidas são baseadas em algumas acusações: primeiro, ele é acusado de fraudulento, por aguar o vinho. Nessas duas passagens do “Sueño del Juicio”, e na terceira, do “Infierno”, Quevedo parodia essa atitude:

Iba un tabernero sudando de congoja tanto, que de cansado se dejaba caer a cada paso, y a mí me pareció que le dijo un diablo: -Harto es que sudéis el agua y que no nos la vendáis por vino (Ed. JC, 1993: 129).

En esto dieron con muchos taberneros en el puesto, y fueron acusados que habían muerto a traición mucha cantidad de sed vendiendo agua por vino. Éstos venían confiados en que habían dado siempre a un hospital vino puro para las misas, pero no les valió (Ed. JC, 1993: 142).

Pero diome risa ver unos taberneros que se andaban sueltos por el infierno, penando sobre su palabra, sin prisión ninguna, tendiéndolas cuantos estaban en él. Y preguntando por qué a ellos solos los dejaban andar sueltos, dijo un diablo: -Señor, y les abrimos la puerta, que no hay para qué temer que se irá del infierno gente que hace tantas diligencias en el mundo para venir; fuera de que los taberneros trasplantados acá, en tres meses son diablos como nosotros. Sólo tenemos cuenta de que no se lleguen al fuego de los otros por que no lo agüen (Ed. JC, 1993: 235).

A adulteração do vinho denunciada em voz tão alta pelo teatro, órgão de opinião do momento, origina em 1619 uma curiosa medida governativa: a proibição de que tenha poço nas tabernas, ou de ter tabernas onde tenha poço. Além disso, é inqualificável a sujeira dos tais poços que presumidamente fornecem água aos taberneiros. Entretanto, na metade do século em diante a proibição é atenuada com um crescente número de licenças, e esse controle acaba terminando e autorizando a posse de poços “siempre que no se use de ellos”. Paralelamente são proibidas também as tinas de água, que pelo visto acabam substituindo os poços (Herrero, 1977: 104).

E a segunda acusação vinha do Dr. Francisco Díaz, na obra *Tratado de todas las enfermedades de los riñones*. Ele se queixa de que alguns vinhos são curtidos com terra, outros com gesso, outros com cal, outros com maçã, outros com claras de ovos, com amêndoas trituradas e com muitas outras coisas que têm muita malícia. E as normas da Polícia mostram inclusive as técnicas utilizadas: “el enyesado de las cubas y el filtro del vino a través de una manga en la que previamente se colocaba la materia fraudulenta” (Herrero, 1977: 106).

## 2.4.2 Os pasteleiros

É de fundamental importância a profissão de pasteleiro no comércio de alimentos do século XVII. São muitos os trabalhos realizados por eles. Em primeiro lugar, o mencionado pastel é feito para os particulares que lhes fornecem a carne ou pescado; o pasteleiro põe neles somente a massa e a mão de obra; o pastel pode também ser feito para ser vendido nos próprios estabelecimentos, principalmente para o abastecimento de restaurantes e bodegas. A técnica desta empanada não é nem parecida ao que hoje se conhece. Naquela época, se entende por empanada ou pastel como ainda hoje é próprio de certos pratos tradicionais na Espanha, a ‘caixa’ em cujo interior é depositada a peça devidamente picada ou cortada em pedaços e, exceto em vigília, isolada com toicinho. A tal ‘caixa’ é de farinha passada na peneira e amassada com

água fria, ovos, sal e um pouco de gordura de porco ou azeite (quando é quaresma), depois é assada no forno. O conteúdo dos pastéis fabricados pode ser variado (Herrero, 1977: 132).

Por outro lado, o pasteleiro também assa no seu forno a carne ou o pescado que a clientela leva. Além dessas produções típicas, os pasteleiros ampliam suas atividades como padeiros e açougueiros. É tal o consumo dos pastéis, que as autoridades dispensam seus fabricantes do descanso dominical e dos principais dias festivos. Em função desse consumo os preços sobem e a qualidade cai.

A popularidade dos pastéis faz com que estes se transformem em objeto da sátira. Assim não há no século XVII coisa mais desacreditada que os pastéis. Os satíricos costumam acusar os pasteleiros de jogar na carne dos pastéis ingredientes asquerosos e repugnantes, como Quevedo os menciona aqui em “Sueño del Juicio”.

[...] eran de hombres hechos cuartos que le pedían que declarase en qué les había acomodado sus carnes. Confesó que en los pasteles, y mandaron que les fuesen restituidos sus miembros de cualquier estómago en que se hallasen. [...] La primera acusación decía no sé qué de gato por liebre, y tanto de huesos, no de la misma carne sino advenedizos, tanto de oveja, cabra, caballo y perro. Cuando él vio que se les probaba a sus pasteles haberse hallado en ellos más animales que en el arca de Noé (porque en ella no hubo ratones ni moscas, y en ellos sí), volvió las espaldas y dejólos con la palabra en la boca (Ed. JC, 1993: 136).

Acredita-se que os pasteleiros sepultam nos pastéis toda e qualquer carne morta. Esse fragmento mostra que além de animais como gatos, cavalos, cachorros, ratos, eles usam também carne humana de homens enforcados. Crosby (Ed. JC, 1993: 136) comenta que quando um réu era enforcado, e às vezes quando o corpo ainda estava vivo, mas inconsciente, era costume parti-lo em quatro partes e jogá-las pelo caminho. Arellano (Ed. IA, 1999: 116) fala que os pastéis do Século de Ouro são comida de pobre, de qualidade inferior, e têm má fama. Neste outro trecho, agora do “Infierno”, eles serão atacados pelo diabo mais violentamente.

-¡Ladrones! ¿quién merece mayor el infierno que vosotros? pues habéis hecho comer a los hombres caspa, y os han servido de pañizuelos los de a real, sonándoos en ellos, donde muchas veces pasó por caña el tuétano de las narices. ¿Qué de estómagos pudieran ladrar si resucitaran los perros que les hicisteis comer? ¿Cuántas veces pasó por pasa la mosca golosa, y muchas fue el mayor bocado de carne que comió el dueño de pastel? ¿Qué de dientes habéis hecho jinetes, y qué de estómagos habéis traído a caballo, dándoles a comer rocines enteros? (Ed. JC, 1993: 212-3).

Essa cena é completamente extraordinária e grotesca. Os pasteleiros aqui não só usam carne de cachorro, mas também o muco do nariz, em substituição ao tutano; a própria massa do pastel é tomada como lenço de nariz; a mosca, pela semelhança de tamanho e cor acaba virando não só a passa como também o raro pedaço de carne; por último, os dentes que comem a carne de cavalo se transformam em ginete, por estarem montados, cavalgando.

A qualidade da mercadoria, convertida em tópico satírico, acaba no descrédito dos pasteleiros considerados defraudadores. E, de acordo com Herrero, os documentos burocráticos mostram o fundamento *in re* dos lugares comuns literários:

El año de 1618 las autoridades ‘manda’ que atento el grande exceso que hay en hacer los pasteles los pasteleros de esta Corte, echándoles poco pan y poca carne, valiendo como vale a moderados precios, y en lugar de crecerlos, los han disminuido, se les notifique que de aquí adelante los hagan mayores y echen más carne y pan, y hagan sazonados (1977: 135-6).

### 2.4.3 Os despenseiros

O *Diccionario de Autoridades* de 1732 diz que despenseiro é “el que tiene el cuidado de la despensa, y compra diariamente lo neccellário para la comida, y los reparte e, distribuye”. Trata-se então de um dos maiores ofícios na organização doméstica dos próceres, diz Herrero, e assim é considerado pelos tratadistas do tema junto com o “Mayordomo, Maestresala, Caballerizo, Camarero, etc” (1977: 161).

O despenseiro, segundo o estudo de Herrero (1977: 161-182), mostrado através dos textos literários e dos protocolos administrativos não é na verdade nenhum modelo de moral. Este, comprador por ofício, se converte num armazenador de comestíveis, que tanto adquire por atacado como vende a varejo, e a despensa é um dos principais centros de abastecimento da cidade. Ele é o principal agente do contrabando.

A falta de boas comunicações e a deficiente organização torna bastante irregular o abastecimento das cidades populares, e daí a necessidade de conceder às casas dos magnatas uma provisão especial de carne, pescado e outros alimentos, sem obrigação de se aterem às ordenanças comuns de abastecimento que regem na Corte. Gozam dessa regalia as pessoas reais, os embaixadores, os estabelecimentos de beneficência e alguns próceres da nobreza.

Se o privilégio é somado ao exagero das provisões, pode ser explicada a margem de lucro que fica aos despenseiros para um abusivo comércio de armazenagem e revenda. O sistema causa, portanto, sérios prejuízos ao regime geral de abastecimento. Os lugarejos nas imediações se queixam das retiradas por parte dos despenseiros, ao mesmo tempo em que as centrais de abastecimentos escasseiam na cidade; em outra ocasião também os comerciantes se queixam das condições vantajosas dos despenseiros para fazerem a despensa.

Durante todo o primeiro terço do século XVII o assunto das despensas na corte se arrasta. Em 1633 é abordado por fim o tema da supressão, e reiterada em 1641. Entretanto, as medidas das autoridades para pôr em prática estas normas acusam a debilidade do poder público numa matéria de suma importância na vida dos cidadãos. Por exemplo, em 1645 os meirinhos prendem mais de vinte pessoas, em flagrante, comprando nas despensas proibidas, e lhes impõem a multa correspondente. Porém o Conselho Real faz a sua visita de inspeção na prisão e liberta a todos os presos sem mais nem menos. Só em 1671 se acorda a proibição geral das despensas, ineficaz, já que é reiterada nos anos posteriores, fechando somente em 1683 as despensas dos embaixadores.

Com todo esse episódio histórico se desenvolvendo aos olhos dos teatrólogos e satíricos, se explica o juízo que a opinião pública tinha das despensas e dos despenseiros. O conceito de despenseiro, no sentido pejorativo, teve sua expressão estereotipada na linguagem do século XVII. Nestas duas passagens do “Infierno” Judas é transformado por Quevedo em patrão, pai e representante de todos os despenseiros, e estes, hereges e sucessores dos roubos e fraudes do Iscariote.

Estaba pues Judas muy contento de ver cuán bien lo hacían los despenseros en venirle a cortejar y entretener todos (que muy pocos me dijeron que le dejaban de imitar). Miré más atentamente, y fui llegando adonde estaba Judas, y vi que la pena de los despenseros era que, como a Ticio le come un buitre las entrañas, a ellos se las escarban dos aves que llaman sisonos. Y un diablo decía a voces de rato en rato: -Los sisonos son despenseros, y los despenseros sisonos (Ed. JC, 1993: 237).

Y has de advertir que yo [Judas] solo soy el despensero que se ha condenado por vender, que todos los demás (fuera de algunos) se condenan por comprar. Y en lo que decís que fui traidor y maldito en dar a Cristo por tan poco dinero, tenéis razón; y no podía yo ser otra cosa, fiándome de gente tan ruin como los judíos, que lo era tanto que pienso que si pidiera un dinero más por él, no me lo tomaran (Ed. JC, 1993: 239-40).

A pena imposta aos despenseiros no inferno, assim como Tício, personagem da mitologia grega, que tem seu fígado comido pelos abutres, é de que seriam escarvados por duas aves chamadas sisões. Há um jogo óbvio de palavras, porque ‘sisão’ alude ao ‘sisar’ dos despenseiros, que roubam nas compras, apresentando contas superiores às despesas. No segundo trecho a sátira é anti-semítica, porque Judas tenta se desculpar ao atribuir a culpa aos judeus, acusação tradicional entre cristãos.

#### **2.4.4 A sátira nos chamados agentes da lei: juízes, advogados, escrivães, meirinhos e beleguins**

Segundo Enrique Gacto Fernández (in García de la Concha, 1996: 133-4), a crítica de Quevedo ao sistema de administração de justiça de seu tempo está centrada na atuação cerimonial e solene que é o processo, um mecanismo através do qual a normalidade jurídica quebrantada tenta ser restabelecida. Porém, Quevedo não elabora uma denúncia que se esgota na simples aclamação da ineficácia do procedimento, ou dos seus defeitos, senão que transcende tais manifestações externas para aprofundar nas circunstâncias que determinam o insatisfatório resultado final.

Pelos parágrafos dos *Sueños* desfilam juízes venais, escrivães corrompidos, relatores desonestos, meirinhos infames, advogados desleais, toda uma tipologia que nos transporta a uma realidade cujas dimensões, segundo Gacto Fernández (idem), dificilmente seríamos capazes de captar mediante o exame das fontes jurídicas, normas, documentos e sentenças. A informação que estas fontes jurídicas nos proporcionam é bem diferente porque contemplam os problemas que nos ocupam desde a ótica do ‘dever ser’, para configurar situações teóricas que, com freqüência, não têm muita relação com seu reflexo na vida diária.

E dentro da análise dos funcionários da administração de justiça, os juízes aparecem como principais responsáveis da atuação processual. Esse ofício deveria ser desempenhado por pessoas de retidão e formação fora de toda dúvida, o que não acontece normalmente na prática. E para punir os juízes que pronunciam uma sentença injusta, por incompetência ou por negligência e desleixo do julgador, de acordo com Gacto Fernández, há punições que vão desde indenizações até a perda completa do ofício, sendo este acusado de má reputação para o resto dos seus dias (in García de la Concha, 1996: 135).

Aqui é onde a leitura das obras literárias daquela época é extremamente útil, e aqui se consolida, portanto, o maior interesse dos testemunhos de um autor que denuncia a realidade na que se move com o desenfado, valentia, e talvez, também, o exagero com que o faz Quevedo; porque na vida diária, os juízes nos são mostrados adornados não pelas virtudes que o Direito neles exige, mas, precisamente, pelos vícios mais opostos, até o ponto em que aparece nos principais responsáveis o defeituoso funcionamento do aparelho processual. E não só pelo fato de os seus atos serem intrinsecamente imorais, mas porque seu comportamento, que deveria alentar nos subordinados o respeito à justiça, significa, ao contrário, estímulo à corrupção, incentivo ao sistemático atropelo dos valores éticos e jurídicos cuja defesa teriam que assumir e, como último recurso, garantia de impunidade.

Insistentemente pidieron las Cortes a los reyes que limitaran los nombramientos de estos magistrados a supuestos muy especiales y no a aquellos corrientes que los jueces ordinarios podían resolver; las protestas cayeron en el vacío y durante el reinado de Felipe IV los juices pesquisadores siguieron asolando los lugares que atravesaban (in García de la Concha, 1996: 138).

Não é incomum, portanto, que alguns dos juízes tivessem um lugar de privilégio dentro do inferno de Quevedo, no camarim do próprio Lúcifer. “Y en las cuatro esquinas por hachas estaban ardiendo cuatro malos pesquisadores” (Ed. JC, 1993: 266).

Nessa outra passagem do “Sueño del Juicio”, um juiz aparece lavando insistentemente as mãos, para não ser responsabilizado por suas ações incorretas; está consciente de que elas estão sujas, assim tenta esconder a sua culpa. Esse ato de ‘lavar as mãos’ foi usado por Pôncio Pilatos, o homem designado para ser o juiz de Cristo, e que o condenou; esse julgamento ficou como um exemplo das limitações e das falhas da justiça humana.

A mi lado izquierdo oí como ruido de alguno que nadaba, y vi a un juez, que lo había sido, que estaba en medio de un arroyo lavándose las manos, y esto hacía muchas veces. Llegué a preguntarle que ¿por qué se lavaba tanto? y díjome que en vida, sobre ciertos negocios, se las habían untado, y que estaba porfiando allí por no parecer con ellas de aquella suerte en la residencia universal (Ed. JC, 1993: 128).

Mais abaixo o juiz explica ao narrador o porquê de lavar tanto as mãos: em vida as sujou com alguns negócios, agora estava ali se empenhando para não aparecer com elas daquele jeito na residência universal. A palavra ‘untar’, no *Diccionario de Autoridades*, de 1739, significa, metaforicamente, “corromper, ò fobornar còn dones, ù

dinero, especialmente à los Ministros, y Jueces. Dicefe frequentemente Untar las manos”. Quevedo critica nos juízes a tentação mais perigosa do seu ofício, a cobiça. Gacto Fernández ressaltava que num sistema normativo de contornos difusos havia muitas brechas para o jogo do arbítrio judicial, “ya de por si necesario siempre para adecuar algo inevitablemente teórico, como es la norma, a una situación concreta y real: el hecho justiciable” (in García de la Concha, 1996: 138). Assim era possível ao julgador manter diversas e até contrárias interpretações de um mesmo texto, e se inclinar pela solução mais benéfica aos interesses do corrupto, sem escândalo, ou pelo menos, sem evidência de suborno.

Contínuas alusões à arbitrariedade dos juízes polvilham os *Sueños*. No “Infierno”, juízes pusilânimes torcem seus veredictos para atropelar o fraco, perante pressões externas: “[...] y aquél fue juez maldito, y también está entre ellos [los bufones], pues por dar gusto no hizo justicia, y a los derechos que no hizo tuertos, hizo bizcos” (Ed. JC, 1993: 210). Os ‘bufones’ são conhecidos por suas adulações descaradas que pretendem ‘dar gusto’, e os juízes também estão entre eles, porque por agradar, ou seja, por se deixarem subornar, não fazem justiça; e quando não se fazem de cegos, se fazem de vessos.

Neste outro fragmento, do “Alguacil endemoniado”, os juízes estão associados à comida; estes são para o inferno e para os diabos o prato mais saboroso: faisão, ave galinácea notável pela excelência da carne. E também a melhor semente, pois é a que mais frutos dá aos diabos. E fruto aqui tem não só o sentido de produto da terra para sustento e benefício do homem (dos diabos), como também no sentido de dar lucro, vantagem, resultado. E o diabo conclui que se o ano é fértil de trapaças, não há silo suficiente no inferno para recolher o fruto de um mau ministro.

Los jueces son nuestros faisanes, nuestros platos regalados, y la simiente que más provecho y fruto nos da a los diablos; porque de cada juez que sembramos cogemos seis procuradores, dos relatores, cuatro escribanos, cinco letrados y cinco mil negociantes, y esto cada día. De cada escribano cogemos veinte oficiales; de cada oficial, treinta alguaciles; de cada alguacil, diez corchetes; y si el año es fértil de trampas, no hay troj en el infierno donde recoger el fruto de un mal ministro (Ed. JC, 1993: 176-7).

Os advogados representam também um papel de primeira magnitude no drama do processo; homens de leis que no curso da administração da justiça realizam uma árdua atividade, em busca eles também de uma parte do saque. A ascendência social

dos advogados se consolida na Espanha a partir dos últimos anos da Idade Média, como uma consequência da penetração do Direito romano justiniano na Península. Entretanto, o povo desconfia de uma ordem jurídica que se opõe frontalmente às práticas populares e que resulta inacessível à maior parte da comunidade. Gacto Fernández explica que o ordenamento jurídico escapa do controle da sociedade para se converter numa ciência hermética e ininteligível, patrimônio de uns poucos iniciados que a custodiam. Um emaranhamento artificial de citações de obras, alegações, discursos, pareceres, opiniões e consultas que envolve a solução jurídica dos assuntos mais triviais (in García de la Concha, 1996: 149-150).

Séculos depois, ainda pulsa dentro do peito do povo uma imprecisa saudade da simplicidade perdida, embora ciente de que jamais poderia ser recuperada; e uma vez aceita esta realidade, a impotência tem que encontrar desafogo através da sátira, menosprezando a detestável situação e, segundo todos os indícios, incorrigível. É dessa época o provérbio “Cuando toma cuerpo el diablo, se disfraza de abogado”, em sinal de repreensão aos advogados que enredam seus clientes e lhes tiram o dinheiro (Junceda, 2006: 127). E é neste contexto de caótica anarquia que Quevedo descarrega sobre os advogados o seu irritado sarcasmo.

Os advogados são tradicionalmente condenados por falsos e mentirosos, e por torcer as leis, emaranhar os pleitos, defender a falsidade e mudar os significados, como neste segmento do “Sueño del Juicio”: “Fue condenado un abogado porque tenía todos los derechos con corcovas” (Ed. JC, 1993: 141). As leis desse advogado são torcidas, corrompidas, e por isso possuem uma curva saliente como a dos corcundas.

Outra crítica feita a estes diz respeito ao aparato que os rodeiam para impressionar a clientela, como neste trecho do “El sueño de la Muerte”: “Los letrados todos tienen un cementerio por librería, y por ostentación andan diciendo: ‘Tengo tantos cuerpos’” (Ed. JC, 1993: 357). Quevedo zomba da ostentosa exibição de livros que há nos seus escritórios, e que tende a despertar a respeitosa admiração do povo, como se a proximidade física dos livros lhes transmitisse a sabedoria neles contida. E a arte de impressionar clientes inclui também seu aspecto físico: a abundância da barba e do bigode para ganhar autoridade, indicando sabedoria e retidão. “[...] el camino estaba algo embarazado no tanto con las mulas de los médicos como con las barbas de los letrados, que era terrible la escuadra de ellos que iba delante de unos jueces (Ed. JC,

1993: 197). Quevedo aproveita para dizer que os advogados formam uma terrível esquadra e que vêm na frente dos juízes, como se fossem seus lacaios; além disso coloca os advogados junto aos médicos, seu outro alvo preferido.

A competência e o sentido de responsabilidade de boa parte da advocacia castelhana do século XVII deixam muito a desejar, o que já é reconhecido em 1495 até pelos próprios reis católicos, que admitem que muitos advogados possuem menos conhecimento e habilidade do que realmente deveriam ter para usar e exercer seus ofícios, e que algumas vezes perdem os pleitos por negligência ou ignorância. Conseqüentemente, acabam implantando normas que penalizam o advogado, através de indenizações, quando fica provado que há descuido, desinteresse e imperícia da sua parte. Porém, esta lei não inquieta os advogados nem lhes estimula a superar e aperfeiçoar sua formação através do estudo (Gacto Fernández in García de la Concha, 1996: 153-4). Quevedo nos mostra no “Sueño de la Muerte” advogados ignorantes que dissimulam sua incapacidade sob a máscara da erudição, manifestada na abundância de citações que só servem para deslumbrar os desgraçados ‘defendidos’, mas que não servem para nada na hora de ganhar as questões em juízo.

No hay otra cosa sino letrados, porque unos lo son por oficio, otros por presunción, otros por estudio, y de éstos son pocos. Otros (y éstos son los más) son letrados porque tratan con otros más ignorantes que ellos (en esta materia hablaré como apasionado). Y todos se gradúan de doctores y bachilleres, licenciados y maestros, más por los mentecatos con quien tratan que por las universidades (Ed. JC, 1993: 355-8).

A única habilidade que os advogados possuem é a sua capacidade para criar esperanças nos litigantes e introduzi-los primeiro no labirinto do processo, para depois prolongá-lo o máximo possível. Tudo serve para animá-los enquanto duram as atuações: boa disposição dos juízes, confiança no próprio direito, erros da parte contrária etc.; e se a sentença resulta desfavorável, alegarão mil razões infalíveis para ganhar a apelação. E tudo isso apenas serve para espremer o sujeito e fazê-lo render para si o quanto pode.

[...] y no hay cosa que no os dejen tener razón; sólo no dejan tener a las partes el dinero, que lo quieren ellos para sí. Y los pleitos no son sobre si lo que debo a uno se lo han de pagar a otro, que eso no tenía necesidad de preguntas ni respuestas; los pleitos son sobre que el dinero sea del letrado o del procurador sin justicia, y la justicia sin dineros de las partes (Ed. JC, 1993: 357).

Em suma, os advogados são a perdição do homem que se aproxima deles, pois em vez de estimular as partes para que cheguem a um acordo, incitam a discórdia à espera de um pleito que, por fim, lhes dará de comer. Independente do resultado do juízo, a única coisa que interessa aos advogados é cobrar seus honorários.

[...] vi en una cueva honda la garganta del infierno, e en ella penar muchos. Allí vi un letrado no revolver tantas leyes como caldos, y un escribano comiéndose letras que no había querido leer (Ed. JC, 1993: 147).

Nesse fragmento Quevedo faz uma alusão à frase feita ‘revolver caldos’ porque esta representa, sem dúvida, a forma de agir comum dos advogados, pois significa, de acordo com o *Diccionario de Autoridades*, de 1729, renovar pendências esquecidas para mover novas disputas. Gacto Fernández ressalta que existe uma normativa e a sua observância na prática diária parece mais que discutível. O *Fuero Real* fixa como limite máximo permitido pela cobrança dos serviços dos advogados uma cifra equivalente à vigésima parte do valor do pleito, no entanto, de acordo com as *Ordenanzas de Madrid*, de 1495, a realidade é outra (in García de la Concha, 1996: 156).

Depois dos juízes e advogados vêm os escrivães. Estes são oficiais públicos que redigem à mão os documentos, como as acusações criminais, as petições, os testamentos, os contratos etc. Seu papel no processo é decisivo, ainda mais se levamos em conta que os juízes sentenciam não tanto à vista dos fatos, mas da versão que deles oferecem as folhas escritas com garranchos do escrivão. Eles são acusados naquela época de falsificadores e subornados, ou seja, de ladrões. Os cobiçosos são tachados de alterar os depoimentos das testemunhas, porque o que importa e prevalece não é a verdade e sim a vontade de quem os suborna. Um trecho do “Sueño del Juicio” (Ed. JC, 1993: 148) ilustra bem isso: um escrivão a caminho do Juízo Final está ‘comendo as letras que não quis ler’, porque estas são as palavras que omitiu na hora de escrever, por suborno, e agora as come para que estas não sejam descobertas e ele denunciado por ter sido comprado.

O proceder antijurídico aplicava duras penas a estes, como a perda da mão direita junto com a impugnação de infâmia, em casos de falsidade comprovada e cometida no desempenho do ofício. Uma pena extremamente severa para ser aplicada na hora da verdade, e não porque fossem raros os testemunhos adulterados pela fé

pública dos escrivães (Gacto Fernández in García de la Concha, 1996: 140-1). Como esta denúncia do satírico em “El mundo por de dentro”.

¿Has visto tú algún alguacil sin escribano algún día? No por cierto, que como ellos salen a buscar de comer, porque (aunque topen un inocente) no vaya a la cárcel sin causa, llevan al escribano que se la haga; y así, aunque ellos no dan causa para que los prendan, hácesela el escribano y están presos con causa. Y en los testigos no repares, que para cualquier cosa tendrás tantos como tuviere gotas de tinta el tintero, que los más en los malos oficiales los presenta la pluma y los examina la codicia. Y si dicen algunos lo que es verdad, escribe él lo que ha menester y repite lo que dijeron. Y para andar como había de andar el mundo, mejor fuera y más importante que el juramento que ellos toman al testigo, que juran a Dios y a la cruz de decir verdad en lo que les fuere preguntado, que el testigo se lo tomara a ellos de que la escribirán como ellos la dijiesen (Ed. JC, 1993: 294-5).

Essa passagem mostra, num engenhoso jogo de diáforas, a evidente colaboração entre meirinhos e escrivães que se unem para condenar a quem quer que seja, por dinheiro, mesmo que essa pessoa seja inocente. E é nessas horas que a participação do escrivão é importante, pois mesmo sem ‘causa’ (motivo, razão) para prender um inocente, este arruma uma ‘causa’ (motivo) para ter uma ‘causa’ (um pleito judicial, uma ação). E não há com o que se preocupar com as testemunhas, porque os escrivães ouvem uma coisa e escrevem outra; não importa que as testemunham digam a verdade, pois os escrivães escrevem o que é necessário e repetem o que elas lhe dizem, vigiando assim o conteúdo das palavras, para que sejam a favor de quem paga, porque normalmente nos maus oficiais ‘a pluma as apresenta [as testemunhas] e a cobiça as examina’. O que vale para estes oficiais comprados e corruptos é o dinheiro. E o Desengano, que está guiando o narrador, termina aconselhando que é melhor que o testemunho seja tomado dos escrivães, e que esses devem jurar escrever o que a testemunha diz.

Convencidos eles mesmos da sua degradação, evitam o uso do próprio nome, que foi convertido em sinônimo de ladrão: “Así que no son lo que parecen ni lo que se llaman: Hipócritas en el nombre y en el hecho. [...] a todo bien vestido, señor hidalgo; a todo fraile motilón o lo que fuere, reverencia; a todo escribano secretario” (Ed. JC, 1993: 281). E se equiparam aos ladrões por espontânea iniciativa em meio das ânsias do Juízo Final: instintivamente ameaçam fugir, numa tentativa de escapar da sentença: “Riérame si no me lastimara a otra parte el afán con que una gran chusma de escribanos andaba huyendo de sus orejas, deseando no llevarlas por no oír lo que esperaban [...]”

(Ed. JC, 1993: 126). E os escrivães, vendo que alguns que em vida tinham sido enforcados por terem se apropriado do alheio agora alcançavam a misericórdia, se atropelam para comparecer o mais rápido possível diante do tribunal antes que suspendam a rajada de benevolência:

Entraron en esto algunos ladrones, y salváronse de ellos algunos que habían sido ahorcados. Fue de manera el ánimo que tomaron los escribanos que estaban delante de Lutero, Mahoma y Judas (viendo salvar ladrones), que entraron de golpe a ser sentenciados. Tomóles a los demonios tanta risa que fue de ver (Ed. JC, 1993: 139).

Quevedo inclusive coloca os escrivães juntos aos que para sua cultura são os piores homens do mundo: Lutero, Maomé e Judas. E como um ladrão consegue a absolvição, estes três aborrecedores inimigos da cristandade chegam inclusive, por uns instantes, a albergar também esperanças de salvação, assim como os escrivães.

Quanto aos meirinhos e seus subordinados, os beleguins, agentes da lei que colocam em marcha o procedimento criminal e que no civil executam os mandamentos do juiz, chegam a inspirar os mais sangrentos sarcasmos do satírico barroco. No “Alguacil endemoniado” o autor parte da base das notáveis afinidades entre meirinhos e demônios, e enumera até seis ordens conhecidas de meirinhos, que vêm a coincidir com as potências demoníacas: “Los primeros llama leliuriones, que quiere decir ígneos; los segundos aéreos; los terceros terrenos; los cuartos aquatiles; los quintos subterráneos; los sextos lucífugos, que huyen de la luz” (Ed. JC, 1993: 154).

Os ‘ígneos’ são de natureza violenta e criminal, que perseguem o gênero humano a sangue e fogo; que perseguem os réus pelas ruas para agarrá-los e culpá-los, levantando falso testemunho. Os ‘aéreos’ são os que sopram, pois são os delatores profissionais (os beleguins também são acusados de denunciar). Os ‘terrenos’ são os civis, que à força de comissões e execuções destroem a terra; estes roubam o povo mediante a falsificação de embargos judiciais. Os ‘aquáticos’ são os encarregados do cumprimento das ordenanças municipais em matéria de sanidade e polícia, prendendo o sujeito se este esvazia ou não as imundices pelas portas e janelas, sem dizer ‘Vai água!’;<sup>7</sup> e assim costumam ser chamados porque quase todos são bêbados e sequiosos por vinho. Os ‘subterrâneos’ são os “escudriñadores de vidas y fiscales de honras y

---

<sup>7</sup> No século XVI ao XVIII costuma-se esvaziar as águas imundas de cada casa diretamente na rua, antecipadas pelo grito de ‘Vai água!’, avisando assim os que passeiam pela rua. As autoridades de Madri tentaram repetidamente limitar as horas de lançar as águas para altas horas da noite (quando menos pessoas passeavam) e proibir que fossem jogadas de janelas altas (nota do editor - Crosby).

levantadores de falsos testimonios, que debajo de tierra sacan qué acusar, y andan siempre desenterrando los muertos y enterrando los vivos” (Ed. JC, 1993: 156). Os últimos são os ‘lucífugos’, os que fazem as rondas noturnas para manter a ordem e vigiar as cidades, e estes fogem da luz porque ela pode denunciar as suas falcatruas; no entanto, a luz, que representa a iluminação interior e o juízo, e tudo que é bom e santo, é que deveria fugir deles.

A correspondência entre as funções diabólicas e meirinhais descansa no fato de que ambas se fundamentam em querer o mal dos humanos. No entanto, também há diferenças entre eles, que podem ser claramente percebidas nesta passagem do “Alguacil endemoniado”, nos protestos com que o espírito instalado no corpo do meirinho pontua sua situação antes de implorar ao bacharel Calabrés que alivie a sua sorte: “No es hombre sino alguacil. [...] Y hase de advertir que los diablos en los alguaciles estamos por fuerza y de mala gana, por lo cual, si queréis acertar, me debéis llamar a mí diablo alguacilado, y no a éste alguacil endemoniado” (Ed. JC, 1993: 161-2). No decorrer do texto o diabo manifesta atitude de superioridade intelectual sobre os homens, desumanizando os meirinhos e situando-os num plano inferior aos demais humanos, e se queixa ainda de que o contato com eles é degradante para os diabos.

Entretanto, mais desprezíveis e inúteis que os meirinhos são os beleguins, detritos da sociedade e de péssima reputação. Estes perseguem os delinquentes e os delatam à justiça. Numa alcova do “Infierno” os alquimistas discutem entusiasmados sobre os grandes problemas da profissão; todos estão de acordo em que a obra magna deve ser iniciada com a matéria mais imunda que existe, e um deles insiste em que finalmente consegue identificá-la, porque “si la piedra filosofal se había de hacer de la cosa más vil, se había de hacer de corchetes. Y los cocieran y destilaran, si no dijera otro que tenían mucha parte de aire para poder hacer la piedra [...]” (Ed. JC, 1993: 252).

Estes são considerados tão sem valor e tão sem importância que numa passagem do “Sueño del Juicio”, uma mulher perseguida por uma corja de condenados, seus antigos amantes, tenta se esconder entre um grupo de beleguins, acreditando que estando ali, entre gente tão insignificante, não seria percebida nem no dia do Juízo. E finalmente, comenta Gacto Fernández (in García de la Concha, 1996: 148), que como não há nada inútil na criação, estes chegaram a desempenhar no inferno uma ocupação proveitosa e de acordo com suas habilidades: “[...] alrededor se estaban abrasando unos

hombres en fuego inmortal, el cual encendían los diablos en lugar de fuelles, con corchetes, que soplaban mucho más (Ed. JC, 1993: 213-4).

#### **2.4.5 A sátira nos chamados agentes da saúde: médicos e boticários**

Ainda que todas as profissões sejam objeto, em um ou outro momento, da implacável sátira quevediana, nenhuma é tão explorada como a profissão médica; e com razão, porque como explica o padre Feijoo em *Controvérsias clásicas sobre medicina*, “Miguel Etmulero, eminente Teórico, y admirable Práctico, se queixa de el poco conocimiento que se tiende de los simples: de la ambigüedad de los indicantes, y de la ineficacia de los remedios que están en uso”<sup>8</sup> (1932: 17). Diz ainda que raras vezes a Medicina pode remediar mais que os sintomas, porém que a essência da enfermidade fica intacta, até que por si só a natureza a vence.

Nolting-Hauff (1974: 122-3) comenta que os caracteres típicos do médico são encontrados quase totalmente desenvolvidos nos antecessores de Quevedo. Seus atributos profissionais, a mula, o anel e as luvas (sendo que a mula é o mais importante) já são legendários, segundo o testemunho de *Guzmán de Alfarache*; Galeno e Avicena (o último já na *Danza de la Muerte*, de 1450) os citam habitualmente. O diagnóstico do médico se baseia, segundo testemunho unânime dos satíricos do século XVI, somente na tomada do pulso e na análise mais ou menos competente da urina; e sua terapêutica se limita a purgar, sangrar e também aplicar ventosas.

Em Molière, contemporâneo de Quevedo, a figura cômica do médico é encontrada repetidas vezes. “No *Médico à força*, Sganarelle, obrigado a representar um médico, recorre a toda espécie de artimanha, recheada de palavras latinas. Em *O doente imaginário*, o médico arranca com perícia o dinheiro do doente hipocondríaco” (Propp, 1992: 82).

O desfile fantasmagórico dos médicos em “El sueño de la Muerte” mostra como também a partir de elementos singulares estereotipados pode surgir uma descrição impressionante e sugestiva: as mulas com suas gualdrapas pretas parecem tumbas com orelhas, tornando o animal que conduz o médico num sepulcro; os objetos desagradáveis com que estão continuamente em contato desagradam o olhar dos médicos, “la vista asquerosa de puro pasar los ojos por orinales y servicios” (Ed. JC,

---

<sup>8</sup> A grafia está tal qual se apresenta no livro, de 1932.

1993: 318); as bocas são tão embrenhadas nas enormes barbas que dificilmente um cão de caça as encontraria; as luvas dobradas remetem também aos pacientes que se dobram de dor; e o anel no polegar tem uma pedra tão grande que quando este toma o pulso do paciente prognostica também a lápide ao enfermo. Nas macabras associações à ‘tumba’, que se repetem, pode se distinguir outro motivo tópico: a opinião estendida, nos séculos XVI e XVII, de que a atividade dos médicos tem só como finalidade o enviar pacientes ao outro mundo, impunemente e sem rodeios.

No “Infierno” (Ed. JC, 1993: 197) Quevedo chama os médicos de forma mais aguda, como ‘ponzoñas graduadas’ (tóxicos graduados), e depois explica que assim são chamados por estudarem nas universidades para fazer venenos. Ou seja, Quevedo não precisa acusar os médicos de incompetência profissional, pois já a pressupõe. Também no “Sueño del Juicio” (Ed. JC, 1993: 128) o médico aparece, acompanhado de uma multidão que o cobra, e justamente, por tê-la despachado antes do tempo e sem razão.

Mas o que o escritor censura fortemente nos médicos é a cobiça, pois estes prolongam as enfermidades de maneira intencional, para lucrarem mais. No “Sueño de la Muerte” se diz que “son diablos los médicos, pues unos y otros andan tras los malos y huyen de los buenos, y todo su fin es que los buenos sean malos y que los malos no sean buenos jamás” (Ed. JC, 1993: 321). O jogo de palavras ‘bueno’ e ‘malo’, no sentido de saudável e doente, dá lugar a que se declare que os médicos são diabos, cuja fundamental ocupação, como se sabe, consiste em piorar os bons e evitar que os que estão mal melhorem. Ocorre o mesmo neste outro fragmento de “El mundo por dentro”, em que evidencia a cobiça dos médicos através da voz do Desengano: “Aquí por debajo de la cuerda está estirando las enfermedades para que den de sí y se alarguen, y allí parecía que rehusaba las pagas de las visitas” (Ed. JC, 1993: 304). O médico é visto como um hipócrita, que apenas aparenta ter uma atitude de humildade. Tolstoi também não gostava dos médicos, e “representa a arte médica em algumas obras (a doença de Natacha em *Guerra e paz*, *A morte de Ivan Ilitch* etc.) como charlatanismo, cuja finalidade é embolsar discretamente o honorário que lhes confiam” (Propp, 1992: 83).

Também em outra passagem deste sonho, quando a Morte está discursando sobre o ‘dom’, título que na metade do século XVI começou a se estender à classe média, ela zomba que qualquer um pode ter o ‘dom’ no nome, até os alfaiates, os

alvanéis, os ladrões e os galeotes, mas ressalta que “solos los médicos ninguno ha habido con don, y todos tienen don de matar, y quieren más dan al despedirse que don al llamarlos” (Ed. JC, 1993: 332). A duplicidade de significados, mediante o jogo de palavras é explorada, pois o ‘dom’ tanto se refere ao título nobiliário como à qualidade natural, e neste caso é apontado o ‘dom’ que o médico tem de matar. Além dessa duplicidade joga também com uma terceira palavra: ‘dan’, que está se referindo ao ‘dim’,<sup>9</sup> barulho que fazem as moedas quando se tocam, pois para os médicos importa mais o ‘dim’ no bolso que o ‘dom’ no nome. Feijoo também comenta sobre isso, se referindo tanto aos médicos quanto aos boticários: “los remedios costosos, y raros son del gusto de muchos Médicos y de el de todos los Boticarios” (1932: 28).

Os médicos não só são incapazes de curar o doente, mas também o matam com sua intervenção, por isso podem ser comparados aos criminosos ou aos objetos que ocasionam a morte. Esta opinião acerca da ignorância e da incapacidade profissional dos médicos, segundo Lía Schwartz (1986: 89), estava bastante estendida no século XVI e havia se convertido em *topos* freqüente na literatura satírica contemporânea. Nessa passagem de “El sueño de la Muerte”, Quevedo contesta ferozmente os médicos:

[...] inmediatamente desde el pulso van al servicio y al orinal, a preguntar a los meados lo que no saben, porque Galeno los remitió a la cámara y a la orina. Y como si el orinal les hablase al oído, le allegan a la oreja, avahándose los barbones con su niebla. [...] ¡Oh malditos pesquisadores contra la vida! Pues ahorcan con el garrotillo, deguellan con sangrías, azotan con ventosas, destierran las almas, pues las sacan de la tierra de su cuerpo, y entierran sus cuerpos sin almas y sin conciencia (Ed. JC, 1993: 324).

O padre Feijoo comenta que Hipócrates é o primeiro que autoriza a sangria, depois Galeno a põe em maior crédito, seguido por muitos médicos que o sucedem, até Paracelso, cuja oposição não impede que a sangria continue reinando. E conclui que “lo cierto es, que muchas veces vivirá, y mejorará el enfermo, no solo ordenándole el Médico una sangría, fuera de propósito, mas también aunque le dé una puñalada, porque con todo puede su complexión” (1932: 25).

Quanto ao boticário, este aparece freqüentemente junto com o médico, e a ele é atribuída também a culpa pela morte de muitos doentes. No “Sueño del Juicio” (Ed. JC, 1993: 141) um diabo denuncia que todas as suas medicinas são espúrias e que com isto ele se uniu à Peste e destruiu dois lugares. Mais adiante ele também é acusado de

---

<sup>9</sup> Segundo nota nº 72, de Crosby, abundam as piadas a base de *don*, *dan* e ‘din’.

proporcionar armas mortais aos médicos. No “Sueño de la Muerte” (Ed. JC, 1993: 320), ao entrarem os boticários, o narrador diz que carregam espátulas desembainhadas, seringas erguidas e que estão armados de sonda e unguento como se estivessem cobertos de armas brancas da cabeça aos pés. Isto é, estão prontos para atacar e matar, como numa guerra.

Tratando dos boticários, no tantas vezes citado “Infierno”, Quevedo desenvolve a divertida idéia de que eles são os verdadeiros alquimistas, pois estes não conseguem fazer o ouro que tanto pretendem e eles, os boticários, convertem qualquer coisa em dinheiro. Ao longo do parágrafo fica evidente o espírito de lucro dos boticários, que não só transformam em ouro (dinheiro) as coisas palpáveis, mas até as palavras, que são ar.

[...] oro hacen de las moscas, del estiércol; oro hacen de las arañas y de los alacranes y sapos; y oro hacen del papel pues venden hasta el papel en que dan el unguento. Así que para éstos solos puso Dios virtud en hierbas, piedras y palabras: pues no hay hierba por dañosa y mala que sea que no les valga dineros, hasta la ortiga y cicuta; ni hay piedra que no les dé ganancia, hasta el guijarro crudo de moleta; en las palabras también, pues jamás a éstos les falta cosa que les pidan, aunque no la tengan (como vean el dinero), pues dan por aceite de Matiolo aceite de ballena, y no compra sino las palabras el que compra (Ed. JC, 1993: 227-8).

A ambição desmedida está bastante presente nos boticários, que vendem medicamentos que já estão caducando, como a pomada que está coberta de teia de aranha de tão velha que é. E esse motivo reaparecerá no “Sueño de la Muerte”, numa grotesca vestimenta hiperbólica: o ‘erre’ das receitas se associa ao ‘recipe’ de receber, não só do remédio, mas também do dinheiro que naquele tempo era chamado de ‘reales’: “Venían todos vestidos de recetas y coronados de erres asaeteadas con que empiezan las recetas, y consideré que los doctores hablan a los boticarios diciéndoles: ‘Recipe’, que quiere decir recibe” (Ed. JC, 1993: 321).

Outra maneira de os boticários lucrarem e que Quevedo qualifica de pérfidas manobras enganosas, porque se aproveitam da ignorância dos clientes, é vender medicamentos bastante simples, feitos à base de verduras e ervas, sem que estes saibam do que são feitos, pois carregam um nome que ninguém compreende, e que Quevedo chama de “invocaciones de demonios”. Crosby (Ed. JC, 1993: 323) acrescenta, em nota de rodapé, que isso tinha o propósito psicológico e terapêutico de estimular no doente uma impressão da eficácia do poder curativo em mãos do médico, e inacessível ao

leigo. O narrador finaliza essa passagem dizendo que são tantas as porcarias nos medicamentos, que na maioria das vezes as doenças fogem de asco.

## 2.5 A sátira nos defeitos físicos

Cacho Casal (2003b: 103-5) comenta que o elogio costuma estar dedicado a cidades famosas, homens ilustres ou acontecimentos memoráveis. Mas, dentro deste grupo cabe também o elogio de sujeitos considerados indignos, por sua insignificância ou pelo caráter pernicioso: insetos, enfermidades, defeitos físicos, vícios. Este tipo de elogio se denomina adoxográfico. Ou seja, trata-se da defesa de algo que a opinião comum tem por negativo ou fútil; é um verdadeiro desafio retórico e uma demonstração de engenho. E é precisamente este aspecto que promove a sua difusão no Renascimento e no Barroco.

Quevedo também está familiarizado com o gênero adoxográfico. A ridicularização dos defeitos corporais guarda estreito vínculo com a sátira dos adornos e, através deles, com o tema da mulher. Quevedo, apesar de ser manco e míope, é extremamente cruel com as deformidades. Serão objetos das suas sátiras os narigudos e os de nariz chato, calvos, desdentados, canhotos, magros, baixos, míopes, sardentos, ruivos, mulatos etc. Nessa passagem do “Infierno” a descrição física do alfaiate, outro ofício atacado pelos satíricos, principalmente de roubo, está impregnada de caracteres negativos.

Entró el primero, un negro, uno chiquito, rubio, de mal pelo; [...] Salió de un hogar donde estaba aposentado un diablo mayor de marca, corcovado y cojo. [...] -Yo era recuero de sastres, e iba por ellos al mundo, y de traerlos a cuestras me hice corcovado y cojo (Ed. JC, 1993: 203-4).

Segundo Crosby, negro era empregado às vezes como substantivo e com o significado de astuto, velhaco. Também alude à acepção de desgraçado ou maldito e às demais conotações negativas que sempre estão presentes nos contextos satíricos. Quanto aos próximos adjetivos, ser chamado de ‘chiquillo’ ou ‘pequeño’ e ser ‘rubio’<sup>10</sup> são sinônimos de mau caráter. Ter o cabelo ruivo é símbolo de maldade na Espanha do século XVII; segundo a tradição esta é a cor do cabelo de Judas. Logo após entra um

---

<sup>10</sup> No *Diccionario de Autoridade*, de 1737, ‘rubio’ é “Lo que tiene el color roxo claro, ù de colór de oro”, sendo que ‘roxo’ “se aplica al color encarnado mui encendido: como de la fangre”.

diabo ‘corcovado y coxo’, que explica o motivo de estar assim: de tanto trazer para o inferno os alfaiates carregados no lombo.

Outro traço negativo focado por Quevedo é o de ser canhoto, símbolo da degradação; este é considerado um mau agouro, um presságio ruim, além de ser considerado também um indivíduo cruel e perverso. Para ele os canhotos não podem fazer coisa alguma com destreza.

-Hablando con perdón, los zurdos, gente que no puede hacer cosa a derechas [...] Quéjanse, Señor, de que no están con los otros condenados; y acá dudamos si son hombres u otra cosa, que en el mundo ellos no sirven sino de enfados y de mal agüero, pues si uno va a negocios y topa un zurdo, se vuelve como si topara un cuervo u oyera una lechuza (Ed. JC, 1993: 230).

A antiga tradição relaciona tudo o que há de ruim com o lado esquerdo, e logo se acredita que os canhotos em termos humanos são ‘malfeitos’. E por serem assim, Quevedo se permite desumanizar-lhes (‘eran tan diablos como él’). Isso permite que os diabos não façam caso deles, inclusive para atormentá-los, como se os canhotos fossem os próprios diabos. Inclusive no *Diccionario de Autoridade*, de 1737, existe uma frase que expressa tal desaprovação: “no ser zurdo: Phrafe ponderativa, con que se explica ser alguno mui hábil, y diestro en la matéria de que se trata”. Isto é, uma frase que encerra a idéia de que ‘não ser canhoto’ é necessariamente alguém hábil, dotado de destreza, coisa que o canhoto não é naquela época.

A sátira dos calvos se remonta à Antigüidade, e também é um tema predileto de Quevedo. Ser calvo é uma falta considerada importante no século XVII, porém é ainda mais grave não acatar o código de urbanidade e de cortesia devido às pessoas de classe social superior. E das ofensas e agravos podem surgir muitos conflitos, que em determinadas ocasiões terminam em duelos e assassinatos.

Sólo un disparate hizo, que fue, siendo calvo, no quitar a nadie el sombrero: pues fuera menos mal ser descortés que calvo, y fuera mejor que le mataran a palos porque no se quitaba el sombrero, que a apodos porque era calvo. Sola una necedad dijo, que fue “Sí”, casándose con una mujer roma y morena con ojos azules (Ed. JC, 1993: 343).

Segundo o próprio João da Encina, personagem proverbial conhecido por seus disparates e que Quevedo defende contra essa tradição negativa, só um disparate ele cometeu que foi ser calvo. E para ele é melhor ser descortês, não tirando o chapéu para as pessoas, que revelar sua calvície; ou então morrer a pauladas por não tirar o chapéu,

para não ganhar apelidos. Ele confirma ao final desse trecho que somente uma tolice foi dita por ele: o ‘sim’, quando se casou com uma mulher de nariz chato, morena e de olhos azuis. A descrição que dela aparece também é pejorativa, pois lhe atribui traços considerados feios, principalmente para uma mulher.

Nessa outra passagem do “Sueño de la Muerte” Mateus Pico é descrito de maneira depreciativa, com vários caracteres físicos considerados ruins: “[...] era un hombrecito menudito todo chillido, que parece que se resumaba de palabras por todas las coyunturas, zambo de ojos y bizco de piernas, y me parece que le he visto mil veces en diferentes partes” (Ed. JC, 1993: 346). O desprezo já está firmado na palavra ‘hombrecito’, no diminutivo, que já era um sinal de caráter negativo; ademais ele falava muito, pois ‘transpirava palavras por todas as juntas’, e era ‘zambeta de olhos e zarolho de pernas’, que num jogo contrário de adjetivos e substantivos dá às características um tom mais ainda burlesco.

## CAPÍTULO III

### Traduções dos *Sueños*

Nesse capítulo são analisadas comparativamente as traduções dos *Sueños*, para o português do Brasil, de Liliana Raquel Chwat (*Os sonhos*. São Paulo: Escala, 2006), para o inglês, de Wallace Woolsey (*Dreams*. New York: Barrons Educational Series, de 1976), e para o francês, de Annick Louis e Bernard Tissier (*Songes et discours*. Paris: José Corti, 2003), tendo como texto de partida a edição de James O. Crosby (*Sueños y discursos*. Madrid: Castalia, 1993).<sup>1</sup> Comparo as traduções com o intuito de verificar quais são as soluções empregadas pelos tradutores para algumas passagens e palavras isoladas e não declarar que alguma delas é definitiva.

Os textos refletem apenas mais uma leitura do texto quevediano, pois, como questiona Borges, em “Las versiones homéricas”, “¿Qué son las muchas de la *Iliada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil” ou “con los libros famosos, la primera vez ya es la segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de *releer a los clásicos* resulta de inocente veracidad” (1996, v. 1: 239).

Ainda em “Las versiones homéricas”, o autor afirma que todos os textos são rascunhos. Isso quer dizer que todo texto admite correções e, portanto, novas traduções, ou seja, novas maneiras de interpretar. Para Borges “el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (idem). Sergio Waisman acrescenta que os textos de Borges

sacuden la ‘supersticiosa ética del lector’ y prueban cuán prejuicioso es el privilegio concedido al original, esa expresión de poder y determinación de los cánones centrales sobre los supuestos simulacros de los márgenes. Borges propone en cambio que consideremos todas las traducciones y todos los actos de escritura como frutos de una misteriosa colaboración entre versiones múltiples, siempre disponibles para lecturas y contextos nuevos (2005: 139-40).

Antoine Compagnon diz que as grandes obras são inesgotáveis: cada geração as compreende à sua maneira; isso quer dizer que os leitores nelas encontram algum

---

<sup>1</sup> Ver capítulo I, item 1.1.3 (p. 25) que fala sobre o texto e os manuscritos de *Sueños y discursos*.

esclarecimento sobre um aspecto de suas experiências. “Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento” (2001: 88).

Antes de partir para a análise das traduções, traço um breve perfil dos tradutores, seus trabalhos e suas obras traduzidas, enfocando a edição analisada, porque, de acordo com Berman, em “Esquisse d’une méthode”, “une des tâches d’une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant. Ainsi la question *qui est le traducteur?* doit-elle être fermement posée face à une traduction” (1995: 73). Através dessa exposição se pretende definir “sa position traductive” e “son projet de traduction” (idem, p. 74). Ao invés de se proceder diretamente à comparação dos textos, antes é preciso atentar para o modo como se instaura esse “diálogo entre as instâncias de tradução e de criação”;<sup>2</sup> ou seja, que a voz da crítica “dê ouvidos ao tradutor no contexto do seu diálogo com a instância de criação e, por sua vez, possa também contribuir, a partir do seu diálogo com a instância de tradução, para a construção de um espaço de ação para a crítica de tradução literária” (Mendonça Cardozo, 2004: 78).

---

2 O procedimento de tradução que um tradutor deve seguir, de acordo com Pollux Hernández (da Comissão Europeia e Direção Geral de Tradução – Bruxelas), compreende seis etapas: 1) leitura minuciosa do texto: “dos lecturas, si son intensas y críticas, pueden ser suficientes para absorber en su totalidad los diferentes aspectos de fondo y forma del texto. Es recomendable tomar notas de todas las impresiones que estas lecturas producen”; 2) leitura do contexto: “la primera lectura del texto aislado puede ser exhaustiva y correcta, pero sitúa al traductor en un vacío y le plantea problemas de diversa índole, tanto textuales como contextuales. Hay que ampliar por lo tanto el terreno del conocimiento en torno al texto, recurriendo a obras de acompañamiento para dar respuesta a cualquier duda que surja de la lectura”. O autor comenta que nesta etapa não se deve ainda consultar as possíveis traduções anteriores ou para outras línguas, porque marcariam a futura tradução desde o princípio; 3) redação da trama: “una vez realizada exhaustivamente la absorción intelectual del texto y del contexto, llega la primera etapa de la traducción propiamente dicha. Se trata de establecer una conexión entre la imagen de todo lo que hemos entendido del texto y nuestros propios recursos léxicos para plasmar dicha imagen en nuestra lengua de la mejor manera posible. Como esto requiere multitud de operaciones mentales cuya complejidad puede hacernos perder la imagen de conjunto, no es razonable hacer una traducción fragmentada, puliendo definitivamente un verso antes de pasar al siguiente. Es más conveniente establecer en primer lugar una versión de todo aquello de lo que se está seguro, aunque sea poco, dejando espacios en blanco siempre que se ignore algo. Este procedimiento es muy útil, pues permite, aparte de ahorrar tiempo, salvar las primeras impresiones que la lectura produce”; 4) completamento dos espaços em branco: “aquí no son ya solo los conocimientos adquiridos del traductor los que entran en juego, sino también la inteligente utilización de todo tipo de obras de referencia”; 5) revisão: “la revisión es un acto frecuentemente doloroso, pues supone tirar por la borda las que en un estadio anterior parecieron soluciones geniales a problemas de difícil traducción, pero no hay que vacilar nunca y cortar siempre por lo sano. El traductor debe ser sincero consigo mismo y eliminar sin miramiento todo aquello que le haga dudar de la perspectiva de que la traducción que uno ha hecho es correcta, pero siempre perfectible. Esto atañe más que nada a la propiedad en el uso de la lengua de llegada, que es la que hay que examinar con suma meticulosidad crítica”. Nesse momento, segundo o autor, pode ser útil consultar outras traduções e compará-las com a nossa. Também pode ser útil a revisão por outra pessoa, amigo ou colega (neste último caso é preferível não mostrar o original); 6) releitura distanciada: “guardar el texto, si no un plazo horaciano, sí unos días o incluso semanas, hasta que desaparezcan de su mente las obsesiones que suelen propiciarle algunas palabras intraducibles. Al cabo, la leerá serenamente, sin apasionamiento, como algo suyo, pero desde lejos y alerta, pues pueden surgir sorpresas” (in Gonzalo García/García Yebra (Eds), 2005: 356-64).

Liliana Raquel Chwat<sup>3</sup> nasceu na Argentina, mas veio para o Brasil ainda pequena. Estudou Eletrônica e posteriormente fez especialização em Sistemas de Telecomunicações. Viajou pela Europa e ficou um bom tempo em Israel.<sup>4</sup> É tradutora do espanhol há 21 anos; tem conhecimentos também do italiano, inglês e hebraico. Depois de um tempo em traduções técnicas,<sup>5</sup> trabalhou na atualização e revisão do *Michaelis*, traduziu o *Atlas dos Animais* (Vol. 1/4. Rio de Janeiro: Visor do Brasil) e trabalhou na tradução, do espanhol para o português, da *Enciclopédia Novo Século* (Vol. 1/12. Rio de Janeiro: Visor do Brasil, 2002. 2.302p.).<sup>6</sup> Começou a trabalhar na editora Escala como revisora do português e depois foi convidada, pelo coordenador Ciro Mioranza, a participar do projeto Grandes Pensadores.<sup>7</sup> Entre seus trabalhos de tradução estão as seguintes obras: *A Perfeita Mulher Casada*, de Fray Luis de León (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 19. São Paulo: Escala, 2005); *O Bisbilhoteiro*, de Quevedo (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 74. São Paulo: Escala, 2007); *O Diabo Coxo*, de Luis Vélez de Guevara (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 41. São Paulo: Escala, 2005); *O Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 55. São Paulo: Escala, 2006); *Dona Luz*, de Juan Valera (São Paulo: Escala, no prelo); *A Celestina*, de Fernando de Rojas (São Paulo: Escala, no prelo); *A Hora de Todos*, de Quevedo (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 51. São Paulo: Escala, 2006); *Pepita Jiménez*, de Juan Valera (São Paulo: Escala, no prelo); *Dos Três Elementos*, de Tomás López de Medel (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 64. São Paulo: Escala, 2007); *A de Bringas*, de Benito Pérez Galdós (São Paulo: Escala, no prelo).

A tradutora, em conversa que tivemos informalmente, afirma ter lido muitas obras de e sobre Quevedo<sup>8</sup> para compreender melhor seu estilo e sua época;<sup>9</sup> sua maior

---

3 Os dados foram fornecidos pela própria tradutora através de contato por e-mail.

4 Seus avós maternos eram russos e paternos poloneses.

5 Trabalhou na Nec do Brasil, traduzindo e padronizando manuais.

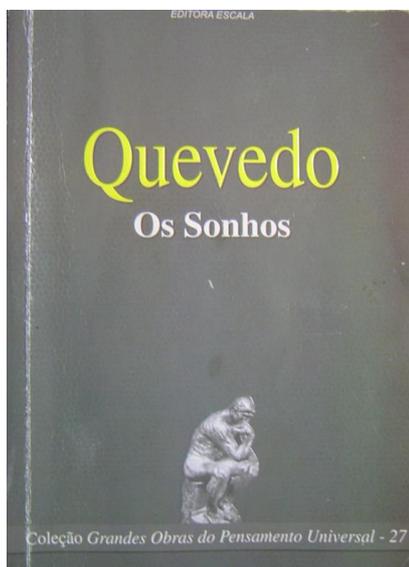
6 Iniciou seu trabalho a partir do 5º volume.

7 Segundo Chwat, ela e o coordenador do projeto é que escolheram as obras do espanhol que seriam traduzidas.

8 Rosa Freire d'Aguiar quando comenta sobre o compromisso do tradutor, afirma que “com um autor morto, o tradutor deve ler outros textos dele e a respeito dele, impregnar-se de seus tiques e truques” (2004: 89).

9 María José Recoder Sellares (Universidad Autónoma de Barcelona), em seu artigo “Documentación para la traducción literaria: cuestiones metodológicas”, fala da importância do tradutor ter um arquivo pessoal. Nele devem estar os documentos sobre o autor ou o gênero literário, que envolvem matérias que propiciem um conhecimento mais profundo sobre o autor do original a ser traduzido (biografias, ensaios e estudos literários sobre o autor; autobiografias, livros de memórias, correspondências ou diários pessoais;

dificuldade em traduzir Quevedo, esclarece, não foi compreender a linguagem e sim as palavras inventadas; por isso ela optou, na maioria das vezes, por transmitir a idéia “para que o leitor entendesse o que o autor queria dizer”. Sua intenção foi a de tornar a leitura “amena, agradável e até divertida”.<sup>10</sup>



A edição popular brasileira (monolíngüe), da editora Escala, tem 130 páginas e formato 18,5 x 13cm. Na capa do livro encontramos o nome da editora, título e autor da obra, e a coleção a que pertence (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 27). Na contracapa está o resumo do livro.

O nome da tradutora se encontra na terceira página; na quinta (e no final do livro) temos uma relação das obras dessa coleção, entre elas, *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche, *Banquete*, de Dante Alighieri, *A perfeita mulher casada*, de Luis de León etc. Entretanto, é impossível encontrar o ano da publicação.<sup>11</sup> Nas páginas que antecedem os cinco textos de Quevedo temos ainda uma breve biografia do escritor

---

enciclopédias literárias e/ou histórias da literatura) do país de origem do escritor; entrevistas ou declarações que tenha feito à imprensa ou a revistas literárias; e os recursos eletrônicos ou páginas web, que costumam ser uma boa fonte de informação), documentos sobre os temas das obras e dos seus contextos (enciclopédias gerais do país de origem do escritor; monografias especializadas no tema e nos dois idiomas – para comprovar os termos usados em cada caso e adaptá-los à obra traduzida; dicionários especializados – dependerá do tema: botânica, zoologia, pesca, jornalismo etc.; atlas, livros de viagem ou guias turísticos e planos de cidades editados em diversos anos e inclusive séculos; atlas históricos; páginas web na internet sobre a maioria dos temas e, principalmente, sobre conflitos bélicos, sobre desastres ecológicos ou humanitários, prêmios cinematográficos etc.), documentos sobre a linguagem (bases de dados terminológicas; bases de dados especializadas em temas concretos; gramáticas; manuais de correção ortográfica; livros de conjugação de verbos; glossários e nomenclaturas; dicionários – monolíngües, bilíngües, de sinônimos e antônimos, etimológicos, ideológicos, de provérbios e frases feitas, técnicos etc.; páginas da internet sobre bases de dados, fóruns de discussão, e-mail para estar em contato com os tradutores de outros países, para consultar expressões de uso recente que ainda não figuram nos dicionários) (in Gonzalo García/García Yebra (Eds), 2005: 110-3).

10 Estas palavras indicam implicitamente sua posição tradutória, que é, segundo Berman, “le ‘compromis’ entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a ‘internalisé’ le discours ambiant sur le traduire (les ‘normes’) (1995: 74-5).

11 A editora Escala me forneceu essa informação através de um e-mail: “O livro foi publicado em 2006”.

espanhol, dando destaque a quatro obras,<sup>12</sup> e a apresentação, que situa o contexto vivido por Quevedo e do que tratam os textos, escrita pelo coordenador da edição, Ciro Mioranza, que acaba fornecendo uma ‘pista’ do original utilizado para essa tradução quando cita um trecho da introdução da edição espanhola<sup>13</sup> (*Los Sueños*, Clásicos Españoles, Madrid: PML Ediciones, 1995: 09). Tanto a ‘suposta’ edição<sup>14</sup> utilizada como a traduzida não oferecem notas de rodapé.<sup>15</sup>

Ressalta-se que só foi possível se chegar a um perfil, através da gentileza da própria tradutora que se dispôs a responder as perguntas através de e-mail, pois não havia informação alguma nas páginas iniciais da obra, nem na apresentação escrita pelo coordenador da edição. Com isso, percebe-se a importância, no livro, de se dar voz e espaço ao tradutor, para que ele possa esclarecer suas intenções, compartilhar suas dúvidas, estabelecendo um diálogo com o leitor que lhe proporciona autoridade e crédito no texto. Sem contar que no caso de Chwat existe ainda o pioneirismo da tradução dos *Sueños* no Brasil, que deveria ter sido mencionado e explorado.<sup>16</sup>

A tradutora francesa, Annick Louis, nasceu em Buenos Aires, em 1964. Iniciou seus estudos em Letras na Universidade de Buenos Aires, em 1984. Em 1995 obteve o doutorado, em Paris, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, com o trabalho “Jorge Luis Borges: la construction d'une œuvre. Autour de la création du recueil, *Historia Universal de la Infamia*”, publicado em 1997 (Paris: Espaces littéraires). Atualmente é professora da Universidade de Reims e membro do CRAL (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage); exerce a crítica literária em diversos meios internacionais. Publicou inúmeros artigos e as seguintes obras: em 1999 editou e prefaciou os cursos inéditos de um dos seus professores na Universidade de Buenos

---

12 *Los sueños, La hora de todos, Historia y vida del Buscón e El parnaso español* (poesia).

13 Edição popular, em formato 18 x 11cm.

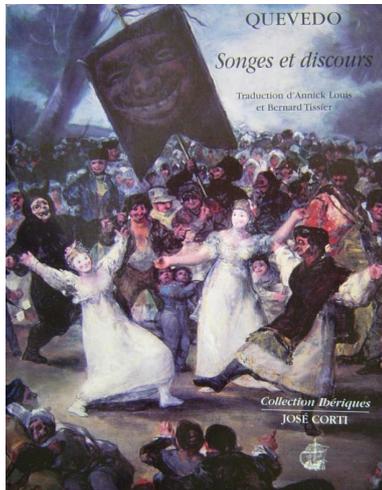
14 A tradutora revelou ter usado uma edição com notas de rodapé, porém não deu maiores detalhes.

15 Chwat explica que não usou notas de rodapé “porque a idéia era que o texto fosse acessível a todos e que o leitor não se entediasse nem precisasse ler com um dicionário do lado”. Na opinião de Julia Escobar Moreno (tradutora e editora) as razões para a omissão das notas de rodapé são muitas: “las notas entorpecen la lectura, asustan al lector y los traductores sabemos que es una batalla perdida de antemano frente al editor” (in Gonzalo García/García Yebra (Eds), 2005: 293). Ela acrescenta que um segundo tipo de solução consiste em incorporar a nota ao texto por meio de uma paráfrase ou de um sinônimo; “Antoine Vitez, un famoso traductor y director de teatro francés, llamaba a esto *sobretraducir*, en oposición a *infratraducir* –que sería mantener el término extranjero y, en su caso, sin nota, porque él se ocupaba sobre todo de adaptación teatral. [...] Diré que, en la actualidad, los editores, y la mayoría de los traductores literarios, prefieren *sobretraducir*, es decir, prefieren llevar el autor al lector” (idem: 293-4).

16 Berman explica que a análise de uma primeira tradução não pode ser senão uma análise limitada, pois “toute première traduction”, e o teórico se refere aqui à afirmação de Derrida, “est imparfaite et, pour ainsi dire, impure: imparfaite, parce que la défektivité traductive et l’impact dès ‘normes’ s’y manifestent souvent massivement, impure parce qu’elle est à la fois introduction et traduction. C’est pourquoi toute ‘première traduction’ appelle une retraduction” (1995: 84).

Aires, sob o título *Enrique Pezzoni, lector de Borges* (Buenos Aires: Sudamericana); em 2000 (Buenos Aires: Paidós) *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura* (compilação Annick Louis, Claudio Canaparo, William Rowe). Sua última obra, sobre as posições estéticas de Borges perante o nazismo, *Les fictions du contemporain*, foi publicada em 2006 (Montreuil: Aux Lieux D'etre).

Bernard Tissier<sup>17</sup> escreveu, em 1998, *Education, formation, environnement* (Paris: Economica); em 2003, com Mia Couto, Stanislas Bouvier e Diogo Quintela, o romance *Le Chat et le noir* (Paris: Chandeigne); e em 2006, *Maranatha* (Paris: Publibook). Traduziu em 2000, do português, em colaboração com Diogo Quintela, *Le roman de la renarde*, de Aquilino Ribeiro (Paris: Chandeigne); e com Maurice Lévy, *Fatale vengeance*, de Charles-Robert Maturin (Paris: Corti); em 2002, com Stéphane Girel e Diego Quintela, a edição bilíngüe francês-português, *Histoire de deux amours*, de Carlos Drummond de Andrade (Paris: Chandeigne); em 2004, com Bertrand Fillaudeau, *Souvenir d'enfance et de jeunesse*, de John Muir (Paris: Corti); do espanhol, *Angleterre*, de Leopoldo Brizuela (Paris: José Corti); e em 2006, *Le plaisir de la captive*, também de Leopoldo Brizuela (Paris: Corti).



A edição popular francesa (monolíngüe) tem 224 páginas e formato 18 x 13,5cm. Na capa temos o nome da editora, título e autor da obra, nome dos tradutores e a coleção a que pertence (Collection Ibériques). Na contracapa os tradutores comentam brevemente a respeito do turbulento século XVII, dos textos e das figuras de estilo e de linguagem utilizadas por Quevedo.

Nas primeiras páginas, os tradutores agradecem às pessoas que serviram de apoio ao longo da tradução e depois escrevem o prólogo “à deux temps et à deux voix”, dividido em duas partes, “au lecteur” e “au lecteur tiède” – uma menção aos prólogos de Quevedo, que provocam o leitor. A edição possui ainda um posfácio, “Quevedo et les *Sueños*” escrito por Marie Roig Miranda, em que a biografia e os cinco textos do

---

<sup>17</sup> Dados biográficos sobre o autor não foram encontrados.

escritor são abordados. Nas últimas páginas encontramos uma lista de obras que fazem parte da ‘Collection Ibériques’. Encontram-se 54 notas de rodapé ao longo do texto.

A arte de Quevedo, esclarecem Louis/Tissier no prólogo, é verbal; é a arte da proeza estilística, da ambigüidade, do duplo sentido, do indefinível, do acúmulo, da repetição. Os tradutores citam a afirmação de Borges de que devemos à antigüidade do texto a impossibilidade de separar o que é próprio da língua do que é trabalho do escritor; seja como for, “l’art de Quevedo s’impose à nous à travers un effet de joyeuse saturation et d’une langue maîtrisée mais jamais assujettie” (2003: 11-2). Mais adiante, dando pistas da sua “position traductive” e do seu “projet de translation littéraire”, como mostra Berman (1995: 76), os tradutores dizem que não tentaram esclarecer, explicitar, desenvolver ou reconstruir um contexto distante e estrangeiro; ao invés de produzir um texto que faça sentido pleno, eles ficaram, na medida do possível, dentro de uma literalidade lúdica e ambígua, imbuídos da idéia de que o leitor francês não precisa que lhe expliquem algo que ninguém explicou ao leitor hispânico. Mas quando as acrobacias lingüísticas do autor resultaram em um francês incorreto ou ilegível, para dar a conhecer a versão espanhola, os tradutores explicam que optaram por uma forma distinta de literalidade, inspirando-se em recursos e movimentos da língua de Quevedo para dar livre curso à imaginação.<sup>18</sup>

Tantôt nous avons prétendu rivaliser d’audace et d’insolence avec l’auteur – au lecteur de juger les prouesses verbales à leur juste valeur; tantôt nous nous sommes acharnés sur la langue française afin d’obtenir l’effet de rupture mis en scène avec tant de talent par Quevedo (2003: 12).

Os tradutores ressaltam ainda que a importância e o interesse em Quevedo residem em sua escrita. “Styliste inégalé, Quevedo est entre tous les hommes de lettres, l’écrivain par excellence” (2003: 15). Para eles não há outro igual no manejo da elipse (que por vezes beira a ininteligibilidade), do hipérbato, da antítese, do paradoxo, da ambigüidade, da anfibologia, ou no encadeamento de imagens e idéias. Quevedo ditou as regras do jogo e os tradutores ditam as deles, a saber: respeitar as de Quevedo, dado que, se nem sempre se pode compreender, sempre se pode traduzir. E como eles não

---

18 David Connolly, em seu artigo “Crítica de la crítica de la traducción literaria. Posibles criterios para la crítica de traducciones de poesía”, diz que uma tradução deverá ser julgada de acordo com a coerência das intenções expostas pelo tradutor e não por algo que nunca se pretendia. Para ele, “manifestar las intenciones del traductor, sean cuales sean, resulta esencial desde el punto de vista del lector (y del crítico). Es un derecho del lector saber qué clase de traducción se le ofrece. Sólo si se conoce el acercamiento del traductor, podrá el lector empezar a percibir la presencia del original detrás de la traducción. [...] Todas las intenciones son lícitas siempre que se manifiesten de forma clara” (in Grupo de Investigación Traducción, literatura y sociedad (ed), 2004: 64-5).

desejam ser obstáculo entre o leitor e o texto, convertem-se em meros guias.

O leitor, admitem, não chega a Quevedo senão pela intervenção dos tradutores. Perguntam em que medida esta tradução (a primeira após a tradução-adaptação de La Geneste, de 1655) se preocupa em ser fiel ao original? E respondem:

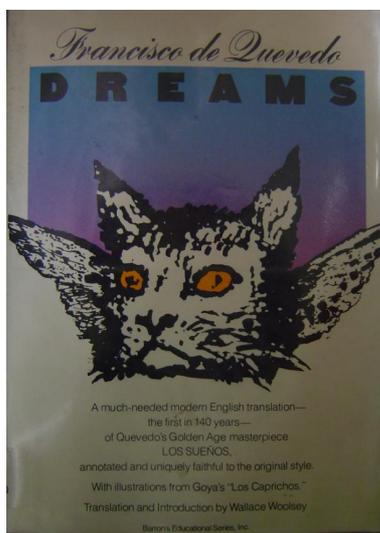
Quand le texte le permettait nous avons traduit littéralement. Cependant les calembours, jeux de mots et d'échos, acrobaties langagières et figures de style ne sont pas, le plus souvent, traduisibles directement. Nous n'avons pas triché; pour chaque difficulté une solution a été recherchée, quitte à prendre quelque liberté avec le texte – mais sans sortir du champ métaphorique labouré par l'auteur, et sans quitter les sillons de sa logique et de son raisonnement (à supposer que nous en ayons eu la compréhension). Très vite, il nous est apparu qu'il fallait, pour prétendre traduire les *Songes et discours*, ne pas être prisonnier des règles acquises et pratiquées en vue du bien-écrire. L'essentiel de nos efforts a donc été consacré à l'apprentissage d'un français contaminé par l'espagnol de Quevedo. Ainsi, nous avons scrupuleusement et pieusement observé les répétitions de mots (parfois dans une même phrase) qui rythment la prose de Quevedo (2003: 17).

Ressalta-se que é dever do tradutor expor claramente que tipo de tradução está oferecendo ao leitor. Porém, o fato de que os leitores não solicitem este tipo de advertência nas traduções não é razão suficiente para não fornecê-las. Na opinião de David Marin Hernández,

si no son frecuentes las reclamaciones por haber adquirido traducciones manipuladas, es porque estas modificaciones sobre el texto original pasan desapercibidas, ya que el lector que realmente necesita la traducción no tiene la capacidad de cotejarla con el original (la escasez de ediciones bilingües en la literatura traducida hace a los lectores todavía más vulnerables a estos engaños). La tendencia habitual, a juzgar por la falta de reclamaciones, es la de confiar en el traductor y pensar que este se ha atenido en su trabajo al pacto implícito que regula su oficio, pues sólo un traductor desconfía inicialmente de otro traductor (in Grupo de Investigación Traducción, literatura y sociedad (ed), 2004: 215).

O tradutor do inglês, Wallace Woolsey foi presidente do Departamento de línguas estrangeiras na Texas Woman's University. Traduziu importantes obras da literatura espanhola. Em 1965, *The witch of Trazmoz & other stories and poems*, de Gustavo Adolfo Becquer (Olimpic Publishing); em 1969, *La Celestina: tragicomedy of Calisto and Melibea*, de Fernando de Rojas (New York: Las Américas publishing Co.); em 1985, volumes I e II, *Memoirs of the history of the war in Texas*, de Vincente Filisola (Austin, Texas: Eakin Press); em 2005, *Journey to The United States Of America / VAux Lieux D'etreiaje A Los Estados Unidos del Norte de América*, de Lorenzo de Zavala, com edição e introdução de John-Michael Rivera (Houston, Texas: Arte Público Press). Ele é também autor de livros de texto e de exercícios de espanhol

para o ensino médio, e de numerosos artigos em periódicos acadêmicos.



A edição americana (monolíngüe) possui capa dura e duas sobrecapas, uma de papel, ilustrada, com as informações e a outra transparente; as informações da lombada estão em letras douradas; tem 182 páginas e formato 21 x 14cm. Na capa temos o nome da editora, título e autor da obra, nome do tradutor – indicando que escreveu também a introdução – e a seguinte chamada: “A much-needed modern English translation – the first in 140 years – of Quevedo’s Golden Age masterpiece *Los Sueños*, annotated and uniquely faithful to the original style. With illustrations from Goya’s “Los Caprichos”. Na contracapa esse mesmo comentário se repete, com mais algumas informações encontradas nas orelhas do livro. Nestas, temos informações a respeito da vida de Quevedo, das primeiras publicações dos *Sueños*, das ilustrações e também um breve texto sobre o tradutor.

Nas páginas que antecedem os cinco textos se encontram: prefácio, introdução, algumas palavras sobre as gravuras de Goya, uma bibliografia selecionada de Quevedo e dedicatória, “To no one person of all those whom god created in the world”. Há 28 notas de rodapé sobre questões de tradução.

No prefácio, Woolsey conta o desafio que foi traduzir os *Sueños* e a sua preocupação em verter para o inglês a complexa prosa espanhola. Agradece ao professor já falecido William E. Colford que editou o manuscrito original (‘editio princeps’) e cujas sugestões na língua e nas expressões foram incorporadas realçando o estilo quevediano. Nele o tradutor revela também o que espera do seu leitor: “The sincere hope is that the reader may derive to some degree the pleasure that was the translator’s as he prepared this edition in English” (Td. WW, 1976: v). A seguir, na introdução, Woolsey descreve, com riqueza de detalhes, a vida de Quevedo e o

turbulento momento histórico vivido pelo escritor.<sup>19</sup> Relata também um pouco da história das traduções dos *Sueños* para o inglês,<sup>20</sup> comentando a tradução de Sir Roger L’Estrange, de 1667, e a de William Eliot, de 1832.<sup>21</sup> Na dedicatória, bem ao estilo de Quevedo, o tradutor ironicamente lança no título a seguinte frase: “To no one person of all those whom God created in the world”. Nela afirma que todos os escritores que dedicam seus livros têm em mente dois propósitos que raramente estão desconectados: “the one is that the person to whom it is dedicated will aid in its publication with his welcome contribution; the other, that it will help the work of the faultfinders” (Td. WW, 1976: 01). Mais adiante afirma “I have decided just to dash it off and to dedicate it in haphazard fashion, and let come what may” (idem). E aludindo aos prólogos de Quevedo, a finaliza dizendo que preferiu tomar uma posição firme ao invés de se iludir, “let them all do what they please with my book, for I have said what I have wanted to say about all of them. Farewell, patrons, I am through dedicating” (idem).

Antes, porém, de partir para as análises das traduções, faz-se necessário um comentário a respeito das citações em latim; saber apenas como os tradutores as apresentam. Elas aparecem no primeiro texto, “Sueño del Juicio” (um total de três passagens: uma de Propércio e duas de Petrônio), e no último, “Sueño de la Muerte” (uma passagem inteira do *De rerum natura* de Lucrecio).

Nec tu sperne piis venientia somnia portis,  
(Não despreze os sonhos que vêm pelas portas sagradas)<sup>22</sup>  
Cum pia venerunt somnia pondus habent [...]

---

19 Recoder Sellares ressalta que o tradutor deve considerar as circunstâncias históricas ou políticas que possam estar refletidas na obra, nos personagens históricos retratados, nas organizações sociais, políticas, educativas etc., que sejam citados e sejam reais, ou estejam claramente baseados em algo real. “A menudo, el tema y su ambientación (y por supuesto el lenguaje), cuando se hallan muy alejados cultural o geográficamente del lector receptor en la lengua traducida, precisan que el traductor tenga que ‘poner en antecedentes’ al lector sobre lo que sucede realmente en la obra original” (in Gonzalo García/García Yebra (Eds), 2005: 106).

20 Ver comentários de Wallace Woolsey no apêndice sobre as traduções dos *Sueños*.

21 Berman salienta a importância e a abrangência das ‘leituras colaterais’ e afirma que “traduire exige des lectures vastes et diversifiées” [...] “on traduit avec des livres” (1995: 68), não apenas com dicionários. Sendo assim, um texto não se dá como unidade fechada, mas sim em função do modo como entendemos a sua relação com outros textos. Recoder Sellares insiste em que o tradutor deve examinar também traduções feitas por outras pessoas, por pura humildade científica, para comprovar em que tipo de erros o tradutor caiu e assim não repeti-los, já que cada profissional comete os seus e, às vezes, consultar obras já traduzidas ajuda a resolver as próprias dúvidas. “El conocimiento de las traducciones de una obra a diversas lenguas y en distintas épocas, sirve al traductor de hoy para saber cómo ha sido recibida la obra de un autor en diferentes circunstancias históricas y culturales” (in Gonzalo García/García Yebra (Eds), 2005: 109). Rosa Freire d’Aguiar também fala da importância de se retraduzir certos autores, pois “obedece à necessidade de corrigir erros eventuais, e também de remover as traduções, que sabidamente envelhecem” (2004: 76).

22 Tradução do latim para o português de José Ernesto de Vargas (DLLV-UFSC) e revisão de Rafael Camorlinga (DLLE-UFSC).

(Eles vêm com os sonhos sagrados, têm força)

Et canis in somnis leporis vestigia latrat, [...]

(Também o cão nos sonhos late aos vestígios da lebre)

Et pauidus cernit inclusum corde tribunal [...] (Ed. JC, 1993: 123-4).

(E vêm desolados que o foro está fechado)

Denique si vocem rerum natura repente

(Por fim, se de repente a natureza das coisas)

*mittat, et hoc alicui nostrum sic increpet ipsa:*

(emitisse uma voz e a mesma censurasse algum de nós:

*quid tibi tanto operest, mortalis, quod nimis aegris*

(por que razão te preocupa tanto, ó mortal? Por que razão entregas-te)

*luctibus indulges? quid mortem congemis ac fles?*

(ao sofrimento? Por que lamentas ou choras a morte?)

*nam si grata fuit tibi vita anteacta priorque*

(Pois se a vida (anteriormente gozada) te foi grata)

*et non omnia pertusum congesta quasi en vas*

(e todas as coisas agradáveis não foram como que acumuladas em um vaso furado)

*commoda perfluxere atque ingrata interiere:*

(e não correram, nem se perderam de forma inútil:)

*cur non ut plenus vitae conviva recedis*

(por que não te retiras como um conviva farto de vida)

*aequo animoque capis securam, stulte, quietem?* (Ed. JC, 1993: 316).

(e com o espírito equânime aceitas um repouso seguro?)

Na edição de James O. Crosby, as citações em latim foram mantidas no original; no entanto ele lança uma nota de rodapé com as traduções e informações referentes aos autores e obras. Já, nas edições de Felicidad Buendía (1981) e Ignacio Arellano (1999), as citações aparecem sem a tradução ou qualquer referência ao autor e à obra. Na de Felipe Maldonado (1982) também não há tradução, porém o editor nos dá informações bibliográficas da citação e expõe ainda algumas variações das duas últimas passagens de Propércio. No que se refere a variações, na última citação de Petrônio, no “Sueño del Juicio”, todas as edições diferem.

Et pauidus cernit inclusum corde tribunal [...] (Ed. JC, 1993: 123-4).

Et pauidi cernunt inclusum chorte tribunal” (Ed. IA, 1999: 93)

Et pavidus cerno inclusum corde tribunal” (Ed. FB, 1981:)

Et pavido cernit inclusum corde tribunal” (Ed. FM, 1982:)<sup>23</sup>

Na tradução de Chwat (2006) o latim não é traduzido e nem consta nota de rodapé. Na de Woolsey (1976: 06), as citações estão traduzidas, com o original em latim lançado em nota de rodapé e uma explicação dizendo que Quevedo não traduziu os trechos para o espanhol porque provavelmente naquela época todos liam em latim.

---

23 O professor Rafael Camorlinga (DLLE-UFSC) não encontrou essa passagem na tradução do *Satyricon* feita por Leminski (São Paulo, Brasiliense, 1985), mas acredita que a correta seria: “Et pavidi cernunt inclusum corde tribunal”.

Louis/Tissier preferem deixar os trechos em latim e colocam a tradução em nota de rodapé. Assim como Marta Guirao, em “La traducción de las citas literarias: responsabilidad y estrategias”, acredita-se que a escolha de não inserir nota de rodapé, como foi o caso da tradução de Chwat, só pode ser adequada se a referência da cultura de origem é suficientemente transparente para os leitores da cultura meta (o que não é o caso da maioria dos leitores brasileiros). Do contrário, “suele resultar extraño para el lector, que nota un bache incomprensible en el desarrollo del texto, ya que sin la ayuda del traductor no posee la información necesaria para descifrar su significado funcional” (in Grupo de Investigación Traducción, literatura y sociedad (ed), 2004: 253-4).

### 3.1 Traduções dos jogos de palavras

Entre os traços típicos do estilo satírico, segundo Lia Schwartz (1983: 147), estão a presença de palavras e expressões idiomáticas da língua coloquial e vulgar e a produção de burlas e humor. Este estilo se caracteriza, além disso, pela reiteração direta ou por repetições com variantes de lexemas predicados para os mesmos sujeitos. O conceito no discurso satírico é construído sobre o jogo de palavras ou metáforas (ou uma combinação destas com outras figuras) com o propósito de produzir riso no leitor e, ao mesmo tempo – pelo menos em alguns casos –, convidá-lo a refletir sobre a terrível realidade que se apresenta. Quevedo, de acordo com Claudio Guillén,

detesta el lugar común, la frase hecha, la convención –lo que hay, lo que existe, lo que pasa– dentro del ámbito del idioma. Pero no hay más que éste. La lengua, como la sociedad, no ofrece alternativa. Sólo cabe burlarse de sus usos, o hasta vaciarlos de sus normales sustancias, agotándolos, exacerbando sus formas y vías de siempre (1988: 265).

Para Guerrero Salazar (2002: 164) a fórmula mais freqüente como fonte de humor consiste em desenvolver uma série de engenhosas relações entre os componentes do signo lingüístico para degradar o objeto imaginário descrito, invertendo as categorias estabelecidas na linguagem. E uma vez estabelecidas estas relações entre os componentes do signo lingüístico, ocorrem fenômenos como a paronomásia, a homonímia, a polissemia, a metaforização, a antonímia, a sinonímia, a dissociação, e outros, como por exemplo o uso de diminutivos.

Os jogos de palavras, recurso humorístico mais utilizado por Quevedo,

apresenta uma grande regularidade nos *Sueños*.<sup>24</sup> Entende-se por jogos de palavras qualquer tipo de combinação expressiva, ordinariamente humorística ou irônica, de dois ou mais vocábulos dentro de um mesmo contexto. Isso é bastante comum em Quevedo, pois o autor utiliza o recurso humorístico para satirizar certos vícios sociais da época ou determinados grupos sociais, como visto no capítulo II. A crítica, que em muitos casos é feita através de piadas, não deixa de ser por isso menos efetiva. Como diz Borges, Quevedo é um grande escritor verbal, e para ele, assim como para Mallarmé ou Joyce, “la palabra es lo intrínseco” (in Quevedo y Villegas, 1985: 8).

### 3.1.1 Paronomásia

Quando dois parônimos – “palavras que têm som semelhante ao de outras” (*Aurélio*) – estão próximos, com uma função estilística, ocorre a figura chamada paronomásia, normalmente designada por trocadilho. Esta se baseia na proximidade contextual de dois significantes parecidos fonologicamente com o fim de sublinhar as diferenças e afinidades de significado mais ou menos casuais. Surge da repetição de partes do significante, ou seja, de fonemas agrupados em idêntica ordem sucessiva (Llano Gago, 1984: 121).

Nesse trecho do “Sueño del Juicio”, a discussão entre dois grupos quanto à profissão dos condenados faz com que estes se acusem a si mesmos, declarando-se ofendidos, caluniados e (sem o desejarem) ladrões. Quevedo, com o intuito de parodiar, joga com o duplo sentido do termo ‘sisón’, em que é introduzido o castigo de Tício na sátira dos ofícios, concretamente o de despenseiro.

-Dispenseros son. Y otros: -No son. Y otros: -**Sí son**. Dioles tanta pesadumbre la palabra **sisón** que se turbaron mucho; luego pidieron que se les buscasse su abogado, como a los demás (Ed. JC, 1993: 134-5).

O termo empregado nesse contexto deriva da união de ‘sí son’ (‘sim são’), que fonologicamente remete a ‘sisón’ (sisão / ave). Em português a palavra ‘sisão’ possui a mesma acepção do termo espanhol, que remete ao mesmo tempo ao verbo ‘sisar’, “furtar nas compras, larapiar” (*Aulete*, p. 3761). Na tradução de Liliana Raquel Chwat não há como estabelecer um vínculo entre as palavras ‘sisão’ e ‘sim são’, e o conseqüente jogo de palavras, pois ela opta por não usar a palavra ‘sisão’. E o leitor,

---

24 De acordo com Berman, nas “lectures de l’original”, devemos fazer “le repérage de tous les traits stylistiques, quels qu’ils soient, qui *individuent* l’écriture et la langue de l’original et en font un réseau de corrélations systématiques” (1995: 67). A leitura do original e a subsequente “sélection de ses passages signifiants” antecederam as análises destas nas traduções.

sem uma nota de rodapé explicativa, fica sem saber por que os despenseiros ficam perturbados quando ouvem essa palavra.

André Lefevere,<sup>25</sup> quando fala do universo do discurso (que para ele é definido como o conjunto de objetos, conceitos, conhecimentos, crenças e costumes compartilhados por uma cultura em uma determinada época) comenta que certos discursos, totalmente compreensíveis a seus leitores no momento em que foram escritos, podem não ser tão compreensíveis ao leitor moderno. A tradução será então o lugar de confronto entre o universo do discurso do texto original e o da sociedade que acolhe a tradução (1992: 114-5). A imagem mental ou a cena que este fragmento, sobre os despenseiros, ativa no leitor original, não foi trazida com sucesso para o leitor moderno por Chwat.

– São despenseiros. E outros disseram: – Não são. – E outros: **Sim, são** – e deu-lhes tanto pesar a palavra “**sim-são**”, que ficaram muito perturbados. No entanto, pediram que procurassem seu advogado, e disse um diabo: (Td. LC, 2006: 32).

Woolsey, em sua tradução, é direto: ‘Sí son’ se transforma em ‘They are pilferers’ (são ladrões), o que elimina não apenas o jogo de palavras, mas também a auto-acusação.

“These are house stewards.”

And others said:

“These are not!”

And still others:

“They are pilferers!”

The word “pilferer” was so grievous to them that they were much upset by it. However, they asked that some one look for their lawyer, (Td. WW, 1976: 13).

« C’est le tour des économes.

– Des économes qui faisaient danser l’anse du panier! dit quelqu’un.

– *Dépensiers* conviendrait mieux! » enchérit un autre.

Les économes, qui ne goûtaient point la raillerie, manifestaient un trouble croissant, et dans leur désarroi ils demandèrent l’assistance d’un avocat: (Td. L/T, 2003: 44).

Louis/Tissier também preferem a acusação direta, mas tentam reproduzir a

---

25 Em *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Lefevere introduz os conceitos de ‘manipulação’ e ‘reescritura’. A reescritura, segundo ele, vai desde a edição e compilação de textos até a tradução, passando pela crítica literária, histórias da literatura, resenhas jornalísticas e biografias. O teórico afirma que a tradução é a reescritura mais reconhecível e influente por sua capacidade para projetar a imagem de um autor em outra cultura diferente da sua. Em sua obra, evidenciam-se dois fatos: a importância da tradução e a impossibilidade de separar a tradução e as outras formas de reescritura que configuram o sistema textual de uma cultura, já que são capazes, junto com a tradução, de transformar uma literatura, razão pela qual não podemos estudar a tradução de forma isolada, mas em conjunto com os demais tipos de reescritura. Lefevere afirma que toda tradução é realizada sob uma série de coerções (a ideologia, a poética, o universo do discurso e a linguagem) e que os tradutores: “no tienen más remedio que ser traidores, aunque la mayor parte del tiempo no lo sepan: normalmente, no les queda otra opción, no al menos en tanto permanezcan dentro de los límites de la cultura que les es propia por nacimiento y por adopción [...] (1992: 27).

progressão que, no original, vai de ‘despensereros’ (‘économés’, na tradução para o francês) a ‘sisonés’. No entanto, como não conseguiram reproduzir o progresso sonoro de Quevedo, animam a multidão que acompanha a chegada dos condenados, tornando-a mais debochada e fazendo uso de uma discreta progressão semântica: em princípio, a inserção de ‘qui faisaient danser l’anse du panier’ (‘que fazem dançar a alça do cesto’) pode soar gratuita, mas é central para o que os tradutores pretendem. Este trecho desempenha a função de ‘sí son’, evocando a noção de excessivos gastos: o ‘panier’ dançante deve remeter o leitor a ‘panier percé’ (cesto furado) – locução que significa ‘esbanjador’, sendo sinônimo de ‘dépensier’, que, por sua vez, também significa ‘économe’. É provável que os tradutores tenham escolhido ‘économe’ para traduzir ‘despenserero’ para poder aproveitar, nesta passagem, o duplo sentido de ‘dépensier’ (o que controla gastos ou que gasta sem controle).

Essa outra passagem, do “Infierno”, trata dos geomânticos, classe de supersticiosos, e alvo também da sátira de Quevedo. Sabe-se que a geomancia é uma espécie de magia e adivinhação que, segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*, “se pretende hacer valiéndose de los cuerpos terrestres o con líneas, círculos o puntos hechos en la tierra”. É através destes ‘pontos’ que Quevedo jogará com a proximidade contextual de vocábulos parecidos fonologicamente.

Y para enmendar la locura de éstos salió otro, **geomántico**, [...]. Y luego después de sumados sus pares y nones, sacando juez y testigos empezaba a querer probar que él era el astrólogo más cierto: y si dijera **puntual**, acertara, pues es su sentencia de **punto** como **calza**, sin ningún **fundamento**; [...] (Ed. JC, 1993: 254-5).

Crosby explica, em nota de rodapé, que o geomântico “después de dibujar las rayas, suma el número de puntos en cada raya, anotando mediante otros puntos sus pares y nones. A continuación saca otras rayas llamadas testigos, y finalmente un solo juez, completándose así la tabla definitiva”. Quevedo é extremamente irônico com os geomânticos porque, para ele, essa ciência não tem nenhuma precisão científica.

‘Pontual’ – contrariando o significado – é algo exato, preciso, regular, e faz alusão a ‘punto’, que remete ao geomântico e aos pontos (cerzidura) da calça. ‘Fundamento’ se refere tanto a “razões ou argumentos em que se funda uma tese, concepção, ponto de vista etc.; apoio, base”, como a “fondo o trama de los tejidos” (*Diccionario da Real Academia Española*). É com o significado de ‘base’ que ‘fundamento’ se une a ‘calza’.

A tradução nas mãos de Louis/Tissier ganha criatividade com o explorável

vocábulo ‘point’ (ponto; momento; sinal de pontuação) e sua proximidade com ‘ponctuellement’ (de maneira pontual).<sup>26</sup>

Puis il nomma les pairs et les impairs, les ordonna en juges et témoins, et, parvenu à ce **point** de la démonstration, il se fit fort de prouver, en répondant **ponctuellement** à tous les **points** d’interrogation, sa science des **points** (Td. LT, 2003: 113).

Chwat acaba excluindo as palavras ‘puntual’, ‘punto’ e ‘calza’, que justamente estabelecem ligação com o geomântico, preferindo uma tradução mais literal:

E para emendar a loucura deles, saiu outro geomântico [...]. Depois de somados seus pares e ímpares, tirando juiz e testemunhas, começava a querer provar qual era o astrólogo mais certo, e se dissesse, acertaria, pois sua ciência não tem nenhum fundamento (Td. LC, 2006: 74).

Para manter a paronomásia e a comparação existente no original, uma opção de tradução seria trocar ‘calza’ por ‘Veneza’, já que Quevedo zombava do fato de esta ter as fundações na água, ou seja, não ter nenhuma base ou alicerce.<sup>27</sup> A possível tradução assim ficaria: “[...] começava a querer provar qual era o astrônomo mais certo, e se dissesse pontual, acertaria, pois sua ciência de ponto é como Veneza, sem nenhum fundamento”.

Nessa passagem do “Sueño de la Muerte”, que trata dos boticários, eles estão presentes no desfile; e vinham todos vestidos de ‘receitas’ e coroados de ‘erres’ flechados; os mesmos erres que começam as receitas. Segundo Maldonado, “una *R* cruzada por una barra o rasgo (esto es, asaeteada) era la abreviatura de *Recipe*, palabra inicial de las recetas médicas. La misma cifra se usaba para expresar reales, tratándose de dinero; juega, pues, con el equívoco” (Ed. FM, 1982: 190). O crítico cita ainda duas expressões encontradas no *Vocabulario*, de Correas: “‘Re, re, roba tú, que yo robaré’. Burla del récipe de los médicos interpretándole en robar a una ellos y el boticario”; e “‘Roba tú por allá, que yo robaré por acá’. De las recetas de los médicos” (idem).

‘Récipe’ quer dizer ‘receita’, mas Quevedo, denunciando a ambição descomedida dos boticários, afirma que quer dizer ‘recibe’ (recebe), aproveitando-se da semelhança fonológica. James O. Crosby, em nota de rodapé, comenta que no século

---

26 Rosa Aguiar afirma que ainda que o tradutor seja um obcecado “por manter a identidade de um texto, respeitar a musicalidade do original, achar sua equivalência exata, o tradutor faz um trabalho de criação, portanto influenciado por sua personalidade, sua cultura, sua capacidade, suas idiossincrasias. Por onde passa, ele deixa sua marca” (2004: 93).

27 Ver “El mundo por de dentro”: “Aquel caballero por ser señoría no hay diligencia que no haga, y ha procurado hacerse Venecia por ser señoría, sino que como se fundó en el viento para serlo, se había de fundar en el agua” (Ed. JC, 1993: 280).

XVI se zombava dos boticários, que estes eram estúpidos, avarentos e falsificadores, e que se pensava que em seus remédios havia elementos danosos à saúde (Ed. JC, 1993: 141).

Venían todos vestidos de **recetas** y coronados de **erres asaeteadas** con que empiezan las recetas, y consideré que los doctores hablan a los boticarios diciéndoles: “**Recipe**”, que quiere decir **recibe**. De la misma manera habla la madre a la hija y la codicia al mal ministro. ¡Decir que en la receta hay otra cosa que erres asaeteadas por delincuentes, y luego **ana, ana, ana**, que juntas hacen **Annás** para condenar un **justo**! Síguese **onzas** y más **onzas**: ¡qué alivio para desollar un **cordero** enfermo! (Ed. JC, 1993: 321-2).

As edições de Buendía (1981: 196), Maldonado (1982: 190) e Arellano (1999: 317) apresentam uma pequena diferença: “[...] Síguense uncias y más onzas: ¡qué alivio para desollar un cordero enfermo!”. Na tradução de Chwat temos ‘úncias’ (polegadas) também, mas ela novamente omite um trecho, “y luego ana, ana, ana, que juntas hacen Annás para condenar un justo”.

Estavam todos vestidos de receitas e coroados com os reais erres com que começam as receitas. Considerei que todos os doutores falam com os boticários dizendo “Recipe”, que quer dizer recebe. Do mesmo modo fala a má mãe à filha e a cobiça ao mau ministro. Não se pode dizer que na receita há outra coisa que não sejam erres enfeitados por delinquentes. A seguir úncias e mais onças. Que alívio para desossar um cordeiro doente! (Td. LC, 2006: 99).

Aná, do grego, é uma preposição que nas derivações funciona como prefixo, valendo como repetição. Como termo farmacêutico significa “de cada um, na mesma proporção (nas receitas médicas)”. No entanto, ‘juntas elas fazem Anás para condenar um justo’, porque o plural remete ao nome próprio, o sogro de Caifás, sumo sacerdote, condenador de Cristo. Ao mesmo tempo ‘justo’ remete a Cristo e ao enfermo. E ‘onça’ (homônimo homófono) quer dizer tanto a antiga unidade de peso, quanto a moeda espanhola e o felino (que tem o cordeiro como presa). Já o cordeiro, remete tanto ao filhote ainda novo da ovelha, como à pessoa mansa e inocente. Assim, todas as palavras estão interligadas, fazendo alusão umas às outras em vários sentidos.

Sobre a próxima passagem, do “Sueño de la Muerte”, que envolve os alfaiates, Crosby comenta que tradicionalmente se zombava deles por suas mentiras e furtos. Eram acusados de cobrar até pelo que não tinham usado na confecção das roupas. Carlos Vaíllo diz que na insistência em tratar do tema da inflação “se revela la dificultad del noble de rentas fijas y bajas como Quevedo por superar la corriente alcista de la época que beneficia a los principales proveedores del gasto suntuario del

aristócrata: el sastre y el mercader”.<sup>28</sup>

[...] ¿Pues sastres? ¿A quién no matarán las mentiras y largas de los **sastres**, y los hurtos? Y son tales que para llamar a la desdicha peor nombre, le llaman **desastre**, y el **Desastre** es el principal miembro de esta junta que aquí veis (Ed. JC, 1993: 338).

Quevedo emprega palavras semelhantes no som e na escrita, porém diversas no significado (sastres/desastres). A palavra ‘sastre’ (alfaiate) está diretamente ligada a ‘desastre’, que é um acontecimento calamitoso, que ocorre subitamente ocasionando grande dano ou prejuízo; ou então um acidente, ou um fracasso. No *Vocabulario de Refranes*, de Correas, encontramos a expressão “Sastre, desastre”, acompanhada do comentário: “es decir, ordinario” (1992: 643); ou seja, algo regular, habitual.

A tradutora do português reduz a frase, excluindo justamente a provocação feita pelo satírico através dos jogos de palavras: “Alfaiates? A quem não matarão as mentiras dos alfaiates e os furtos? Ele é o principal membro deste tribunal” (Td. LC, 2006: 104). Ao invés de eliminar, o texto poderia ter sido explorado e enriquecido com palavras e expressões semelhantes ou que remetem ao alfaiate, e que possuem um duplo sentido, como por exemplo ‘alfineteiro’ (o alfaiate utiliza alfinetes para prender ou demarcar o tecido, mas assim é chamado também aquele que fere com palavras, critica, ou então satiriza). O provérbio pejorativo “não vale um alfinete”, para afirmar que o alfaiate não tem nenhum valor, também poderia ser uma possibilidade na composição do texto.

Et les tailleurs? Ce sont des disputailleurs et des discutailleurs, des individus aux façons exécrables, des coupeurs de bourse, des faiseurs d’embarras. Pas étonnant d’ailleurs que le Malheur, membre le plus éminent du tribunal que vous voyez, emploie les tailleurs comme assesseurs (Td. L/T, 2003: 163).

Louis/Tissier criam eficazes e criativos neologismos derivados de ‘discuter’, “debater, propor argumentos a respeito de fato ou proposição controversos”, e ‘disputer’, “discutir, no sentido de entrar em conflito verbal possivelmente ofensivo” (*Dictionnaire de la langue française*, on-line),<sup>29</sup> cujos sufixos acabam formando a palavra ‘tailleur’ (alfaiate): ‘discutailleur’ e ‘disputailleur’.

Sergio Waisman afirma que ao nos enfrentarmos com uma tradução devemos levar em conta o contexto do original, o texto de destino e, o mais importante, a distância entre os dois, pois “es en esta distancia –en una Babel de desplazamientos lingüísticos, temporales y espaciales– donde ocurre todo: donde se transmiten o se

---

28 “Em mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo”. Centro Virtual Cervantes. Página acessada em 25 de janeiro de 2007. [ttp://cvc.cervantes.es/obref/quevedo\\_critica/satiras/vaillo.htm#Arriba](http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/vaillo.htm#Arriba)

29 <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/>

perden, se renegocian, reexaminan y reinventan textos y culturas” (2005: 9). Jirí Levý, no texto “Las dos normas de la traducción artística”,<sup>30</sup> comenta que na tradução, a busca pela veracidade de modo algum supõe uma cópia, mas a transmissão ao leitor de todos os traços essenciais do original. Ele afirma que a tradução não pode ser igual ao original, mas deve ter o mesmo efeito sobre o leitor.

El traductor, al igual que el escenógrafo, debe prestar atención a la perspectiva: el lector posee otros conocimientos y otras experiencias estéticas que el lector del original. Por ello, si se trata de una copia mecánica, el lector no comprendería muchas cosas, y otras las entendería de forma equivocada (in Vega, 2004: 349).

### 3.1.2 Homonímia

“Caráter do que é homônimo. Jogo de palavras fundado na semelhança de sons” (*Aulete*, p. 2084). E o homônimo é a “palavra que se pronuncia da mesma forma que outra, mas cujo sentido e escrita são diferentes (os homófonos), ou que se pronuncia e escreve do mesmo modo, mas cujo significado é diverso (os homógrafos)” (*Aurélio*).

Nesta outra passagem do “Sueño del Juicio”, o boticário que é acusado de ‘arameiro’ do médico vai ser julgado: o vocabulário usado alude à guerra. Os medicamentos, para Quevedo, são vistos como armas ofensivas, e os médicos são assassinos, com a cumplicidade dos boticários, que vendem e preparam os medicamentos receitados.

Alegó un ángel por el boticario que daba de balde recado a los pobres, pero dijo un diablo que hallaba por la cuenta que habían sido más dañosos **dos botes** en su tienda que **diez mil de pica** en la guerra, porque todas sus medicinas eran espurias, y que con esto había hecho liga con una Peste y destruido dos lugares (Ed. JC, 1993: 141).

‘Bote’, em espanhol, segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1726, se refere tanto aos recipientes que levam os medicamentos elaborados pelos boticários, quanto aos golpes sofridos por aqueles que os usam. Ou seja, são homônimos homógrafos. Na comparação: dois ‘potes/golpes’ do boticário causariam mais dano que ‘dez mil [golpes] de lança’. Nesse exemplo temos ainda a omissão (zeugma)<sup>31</sup> do substantivo ‘bote’, mas que está subentendido. Na tradução para o português, de Chwat, a comparação bélica e nociva dos medicamentos é mantida, porém sua escolha acaba eliminando tanto os homônimos homógrafos quanto a elipse:

---

30 Umení prekladu, Praga: Československý spisovatel, 1963. Tradução de Ingrid Cáceres.

31 Omissão (elipse) de um termo que já apareceu antes.

Alegou um anjo pelo boticário que dava aos pobres, porém disse um diabo que haviam sido mais danosos **dois potes** de sua loja que **dez mil lutando** na guerra, porque todas as suas medicinas eram espúrias, e que com isso havia ligado a peste e destruído dois lugares (Td. LC, 2006: 34).

Em sua tradução, Louis/Tissier inserem um neologismo cômico, utilizando a hifenização: ‘médica-menteuse’, fusão entre ‘médicament’ (medicamentos) e ‘menteuse’ (mentirosa). Também aproveitam o duplo sentido de ‘poudre’ para atrelar a comparação explosiva de Quevedo: uma pitada de pó (‘poudre’) medicinal é mais mortal que mil barris de pólvora (‘poudre’) de canhão.

Un ange argua en faveur de l’apothicaire que celui-ci donnait gratis aux pauvres, mais un diable dit que pour sa part il estimait qu’une seule pincée de ses **poudres médica-menteuses** causait plus de pertes que mille caques de **poudre à canon**, [...] (Td. L/T, 2003: 47).

Outro jogo semelhante ao anterior acontece com a palavra “asiento”, que conforme verificado no *Diccionario de Autoridades*, de 1770, se refere tanto ao objeto ou lugar onde as pessoas se sentam, banco, sofá, cadeira, como o “contrato ú obligacion que se hace para proveer de dinero, víveres ó géneros á algun exército, provincia &c”. De acordo com Crosby, em nota de rodapé, este “era un sistema de crédito que España se vio obligada a emplear a lo largo de dos siglos, para regularizar la corriente de numerario (los acreedores eran los genoveses)”. A capacidade de encontrar e de aplicar rapidamente o sentido estrito e concretamente literal da palavra e de substituí-lo pelo mais amplo e geral que está na mente do interlocutor constitui um tipo de argúcia.

En esto llegaron tres o cuatro genoveses ricos muy graves pidiendo **asientos**, y dijo un diablo: -¿Aun con nosotros piensan ganar en ellos? pues eso es lo que les mata. Esta vez han dado mala cuenta y así no hay donde se **asienten**, porque quebrado es el **banco** de su crédito (Ed. JC, 1993: 142).

Em sua tradução, Chwat esteve atenta aos efeitos do texto quevediano. Ela manteve ‘assento’ que vale tanto para ‘objeto ou lugar para sentar’, como ‘categoria de bens, atos ou fatos jurídicos, atividades econômicas ou profissionais etc., que são objeto de tributação’ (*Aurélio*); estabelece nele uma conexão com o duplo sentido do substantivo ‘banco’ e do verbo que encerra a ação: ‘quebrou’ (arruinou financeiramente/despedaçou).

Chegaram três ou quatro genoveses ricos pedindo **assentos**, e disse um diabo: – Eles pensam em ganhar? Pois é isso que os mata. Desta vez se deram mal e não têm onde **sentar**, porque quebraram o **banco** de seu crédito (Tr. LC, 2006: 34).

O inglês e o francês permitem a Woolsey e a Louis/Tissier o uso do duplo

sentido – financeiro e moral – de ‘crédito’. O final dos trechos traduzidos não é prejudicado pela impossibilidade de se dizer ‘el banco de su crédito’, como o faz Quevedo – pelo contrário, talvez a ausência enriqueça as traduções, já que ‘banco’, apesar da função que desempenha quando relacionado a ‘asientos’, soa como glosa desnecessária a ‘crédito’. A pergunta dos diabos, contudo, necessita do duplo sentido de ‘asientos’: Woolsey opta por uma solução simples, e seus diabos perguntam aos homens se pretendem ganhar dinheiro com os assentos: ‘Do you expect to make money on the seats?’ Insere ainda uma glosa ao fato de que ninguém dará crédito aos genoveses – que, a propósito, identifica apenas como “homens de uma terra estrangeira” –: ‘This time they have kept poor accounts’; nela, ‘accounts’ transita entre os sentidos de “conta bancária” e o de “explicação, justificativa (dos próprios atos)” (*Michaelis*, 1989: 3).

Three of four rich men from a foreign land arrived on the scene and asked for seats. One of the ministers said: “Do you expect to make money on the seats? Well, that is the very thing that has been the death of those men. This time they have kept poor accounts, and now they don’t have any seats because they have ruined their credit.” (Td. WW, 1976: 18).

Entrèrent alors trois ou quatre riches Génois qui se déclarèrent prêts à négocier, et dit alors un diable: « Pensent-ils gagner? Voilà ce qui les tue. Cette fois ils ont failli gravement, personne leur fera crédit? » (Td. L/T, 2003: 48).

Louis/Tissier, talvez mais acertadamente, mudam a fala dos genoveses, que se declaram prontos a fazer negócio, conferindo-lhes a disposição de negociar a salvação ou questionar a condenação, como fazem outros condenados ao longo dos *Sueños*; os diabos não respondem diretamente aos genoveses (‘pensez-vous’: vocês pensam), mas, como em Quevedo, depreciativamente, falam entre si (‘pensent-ils’: eles pensam).

Em “Alguacil endemoniado” a palavra ‘assento’ voltará a aparecer, quando o diabo fala dos banqueiros genoveses; entretanto, além do significado acima comentado, de sistema de crédito, ele agora fará alusão ao ‘traseiro’.

Y al fin han hecho entre nosotros sospechoso este nombre de **asientos**, que como significan **traseros**, ni sabemos cuando hablan a lo negociante ni cuando a lo bujarrón (Ed. JC, 1993: 175-6).

Segundo Crosby, ‘traseiro’ é paródia de homossexual, pois se refere à parte posterior não já de uma pessoa, mas de um animal, e alude à fama que os italianos tinham de homossexuais. Ressalta-se que apenas as edições de James Crosby (1993) e Felipe Maldonado (1982) mencionam a palavra ‘traseros’. Já nas edições de Felicidad Buendía (1981: 153) e Ignacio Arellano (1999: 161), que trabalham com outros

manuscritos, essa linguagem, provavelmente considerada imprópria pela Inquisição, é substituída: “Y en fin, han hecho entre nosotros sospechoso este nombre de asientos, que como significan otra cosa que me corro de nombrarla, no sabemos cuándo hablan a lo negociante o cuándo a lo deshonesto”. Na tradução de Chwat para o português, seguindo essa mesma linha, temos:

Afinal, fizeram entre nós suspeito esse **nome, que como significa outra coisa que não quero nomear**, não sabemos quando falam como negociante ou quando são desonestos (Td. LC, 2006: 43-4).

Nesse contexto a tradutora acaba suprimindo a palavra ‘asientos’, tornando a frase a seguir sem sentido para o leitor, sem o referencial para sua compreensão. Isso também aconteceria, entretanto, se ela a incluísse, porque sem uma nota de rodapé – que poderia ter vindo já no exemplo anterior, para esclarecer o duplo sentido – explicando a situação política e econômica entre os espanhóis e os genoveses, a palavra não faria sentido.

They have made the word “contract” a thing of suspicion among us, for it also means something else that I won’t name, and we don’t know when they are speaking of business, and when they are using improper language (Td. WW, 1976: 33).

Et finalement, parce qu’ils ont rendu suspect à nos yeux la notion de commerce, auquel ils s’adonnent quand bien même (je rougis de le dire) il serait contre nature, nous ne savons plus qui, du négociant ou du déshonnête, s’exprime par leur bouche (Td. L/T, 2003: 64).

Nessas traduções, o significado de ‘asientos’ é substituído pelos de ‘contract’ no inglês e ‘commerce’ no francês; o conceito anatômico de ‘asientos’ vai ‘sub nocte per umbram’ no inglês, mas se aproxima da homofobia original no francês. No inglês, a relação entre ‘contract’ e o uso de ‘improper language’ (linguagem de baixo calão) é obscura; muito provavelmente se refere à homografia entre ‘CONtract’ (contrato) e ‘conTRACT’ (contrair): neste caso, o que se contrai é possivelmente uma doença venérea (nos dicionários consultados não foi encontrado indício de que a palavra ‘contract’, quando isolada, adquira conotação necessariamente sexual, como o inglês ‘do it’ ou o verbo ‘dar’).

O francês explora a palavra ‘commerce’, que pode significar tanto “atividade rentável”, quanto (em um sentido arcaico, compartilhado também pelo inglês) “convívio social” (D’Olim Marote, 2001: 79). Tomando, portanto, o segundo sentido, e seguindo linha de pensamento semelhante à que, em português, faz da ‘mulher pública’ uma prostituta, o francês brinca com a possibilidade de ‘(faire) commerce’ significar

‘práticas sexuais’ (ou, mais diretamente, ‘prostituir-se’). Contudo, não fala de qualquer prática, mas daquelas ‘contre nature’<sup>32</sup> – expressão típica para descrever reprobativamente o intercuro homossexual.

Neste outro exemplo do “Sueño del Juicio” Quevedo joga ironicamente com outros homônimos homógrafos:

-De codicia es para el infierno el mancebo. Preguntáronle que ¿qué pretendía? dijo que ser **salvado**, y fue remitido a los diablos para que le **moliesen**, y él sólo reparó en que le ajarían el cuello (Ed. JC, 1993: 144).

Quando o mancebo pede para ser ‘salvo’, está querendo que lhe dêem salvação, livrando-o assim das penas do inferno; entretanto, irônica e intencionalmente os diabos se aproveitam do outro sentido da palavra, pois ‘salvado’, em espanhol, é também a casca do grão dos cereais amassada pela moenda. E por isso o mancebo é enviado aos diabos para ser moído, conforme seu desejo. Porém, como ele só está preocupado com a aparência, apenas pensa no colarinho que ficará amassado.

Na tradução de Liliana Raquel Chwat o duplo sentido se perde, pois o leitor não consegue saber o porquê do mancebo ter sido levado e moído pelos diabos: “Perguntaram a ele o que pretendia, e respondeu: – Ser salvo – e foi mandado para que os diabos o moessem, e ele só percebeu que amassariam seu colarinho” (Td. LC, 2006: 35).

« Voilà un joli garçon qui brûle d’aller parader en enfer! » On s’enquit de ce qu’il désirait et il répondit : « **Le salut!** » Les diables payèrent incontinent d’une courbette, puis l’ayant saisi du corps ils l’entraînèrent, au gran dam du Don qui criait qu’on lui gâtait le col (trad. Louis/Tissier, p. 49).

De modo semelhante ao que ocorre na passagem sobre os ‘despenser’, os literais e silenciosos diabos de Quevedo são substituídos, na tradução para o francês, por diabos mais debochados. Como em Quevedo, Louis/Tissier conseguem aproveitar de forma criativa o duplo sentido de ‘salut’ – salvação e saudação –, o que faz com que seus diabos se ajoelhem cerimoniosamente perante o condenado antes de arrastá-lo a um castigo não especificado. Não é necessário especificar o castigo, pois ‘au gran dam du Don’ (para a infelicidade do nobre: note-se aqui a aliteração que torna mais expressiva a passagem) o ato de ser arrastado já lhe amassa a gola.

Louis/Tissier conseguem desenvolver um minucioso trabalho de recriação do texto, pois a prosa dos *Sueños* é tão elaborada quanto a da poesia, e exige um esforço de

---

32 Ver capítulo II, 2.3.6 (p. 94).

recriação por parte do tradutor. Como afirma Paulo Henriques Britto “a tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles” (in Bernardo, 2002: 54). No entanto, acredita-se que essa tarefa de ‘recriar’ não seja exclusiva do tradutor de poesia, pois, de acordo com Britto, “quando não houver na língua-meta elementos correspondentes aos itens trabalhados no original, a exigência de correspondência terá que ser afrouxada” (in *Cadernos de Tradução*, 2001: 66).

No trecho seguinte, do “Alguacil endemoniado” quando o diabo fala sobre a acomodação das pessoas no inferno, feita de forma ordenada, levando em conta as afinidades que as combinam, Quevedo volta a utilizar ironicamente os homógrafos.

Y en el infierno están todos aposentados con tal orden que un **artillero** que bajó allá el otro día, queriendo él que lo pusieran entre la gente de guerra, como al decir el oficio que había tenido, dijese que hacer **tiros**, fue remitido al cuartel de los escribanos, pues son los que hacen **tiros** en el mundo. Un sastre, porque dijo que había vivido de **cortar de vestir**, fue aposentado con los **maldicientes**; [...] (Ed. JC, 1993: 167).

Na primeira parte, que se refere ao soldado de artilharia, o diabo diz que ele queria que o pusessem entre gente de guerra, porque seu ofício havia sido dar ‘tiros’, disparar projétil; porém foi enviado para onde estavam as tropas de escrivães,<sup>33</sup> porque ‘tiro’ significa também, segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1739, furto, ou grave dano físico ou moral; ou ainda “chafco, ò burla, con que se le engaña à alguno maliciosamente”. Ou seja, os escrivães são acusados de alterar os depoimentos das testemunhas, agem de má-fé, porque o que importa e prevalece não é a verdade e sim a vontade de quem os suborna. Chwat em sua tradução mantém ‘artilheiro’, mas duplica a palavra ‘mundo’.

E no inferno estão todos hospedados assim, tanto que um **artilheiro** que desceu lá outro dia, querendo que o pusessem entre o pessoal da guerra, como quando lhe perguntaram seu ofício respondeu que **atirava no mundo**, foi enviado ao quartel dos escrivães, pois são os que **atiram em todo mundo** (Td. LC, 2006: 41).

Aqui a tradutora aproveita as várias dimensões e sentidos do vocábulo ‘mundo’. Quando ela se refere ao artilheiro que atira ‘no’ mundo, dá um sentido mais amplo à palavra, referindo-se ao universo, planeta. Porém, quando se refere aos escrivães, que atiram ‘em todo’ mundo, o sentido é figurado e mais restrito, remetendo às pessoas de

---

33 Ver capítulo II, item 2.4.4 (p. 102), sobre a sátira nos chamados agentes da lei.

maneira geral. A ligação dos escrivães com a ação de ‘atirar’ é porque estes, quando subornados, arremessam suas injúrias e injustiças nos depoimentos das testemunhas.

Na seqüência, o alfaiate também será encaminhado para o lugar certo no inferno, com aqueles que armam intrigas ou confusões; e isso porque ele viveu de ‘cortar de vestir’, ou seja, maldizer, difamar. O *Diccionario de Autoridades*, de 1729, nos mostra dois significados para essa expressão: “vale lo mismo que hacer vestidos, cortarlos y coferlos: lo que es proprio del oficio de los Salfres”, ou “metaphoricamente le toma por murmurar y decir mal de algúno”.

Na tradução de Chwat esse jogo não está claro: “um alfaiate, porque disse que havia vivido de cortar e vestir, foi alojado com os maledicentes” (Td. LC, 2006: 41). Para não perder o duplo sentido da expressão, poderia-se dizer que o alfaiate viveu de cortar e alfinetar, já que ‘alfinetar’ significa tanto “marcar (uma costura) com alfinete”, quanto “fazer crítica mordaz, satirizar; magoar ou ofender com palavras” (*Houaiss*). Então, baseado na segunda definição, o alfaiate poderia ser acomodado com os ‘linguareudos e fofoqueiros’. Ou ainda, dizer que se trata de uma costureira que viveu de ‘fazer fuxicos’ (cerzidura ou remendo malfeito / intriga, mexerico). Inclusive o ‘fuxico’ é uma técnica artesanal bastante conhecida e atual.<sup>34</sup>

Na tradução de Woolsey, o ‘artilleryman’ responde aos diabos que sua profissão é ‘shooting’ (atirar), e é colocado junto aos ‘notaries’, pois estão sempre ‘taking shots at people’. É um tanto difícil estabelecer se a tradução é apenas literal e infeliz, ou se houve a tentativa de um jogo de sentidos: ‘to take a shot at something’ poderia significar ‘dar uma chance’, mas isso faz pouco sentido quando pensamos no tipo de crítica que Quevedo faz aos escrivães.

And in hell they are all assigned places like that. An artilleryman came down the other day, and he wanted to be with military people. When they asked him what his business had been, he said that it was shooting; so he was put in the section with the notaries since they are always taking shots at people. A tailor who said that he had made his living cutting up clothes was placed among the slanderers who spend their time cutting up reputations (Td. WW, 1976: 28).

Et l’on aura idée des règles auxquelles obéit l’établissement en enfer d’après cet artilleur descendu l’autre jour et désireux d’être logé avec les gens de guerre, lequel, ayant déclaré – comme l’on s’enquerrait de son poste – être experts en artifices, fut dirigé vers le quartier des greffiers, donc de ceux qui sur terre sont les maîtres en cet office. Un tailleur, pour avoir dit qu’il subsistait en habillant autrui de toutes pièces, fut mis avec les médisants (Td. L/T, 2003: 59-60).

---

34 [http://www.abril.com.br/fuxico\\_faca\\_voce\\_mesmo/http://www.abril.com.br/fuxico\\_faca\\_voce\\_mesmo/http://www.abril.com.br/fuxico\\_faca\\_voce\\_mesmo/http://mulher.terra.com.br/interna/0,,OI605624-EI4787.00.html](http://www.abril.com.br/fuxico_faca_voce_mesmo/http://www.abril.com.br/fuxico_faca_voce_mesmo/http://www.abril.com.br/fuxico_faca_voce_mesmo/http://mulher.terra.com.br/interna/0,,OI605624-EI4787.00.html)

Louis/Tissier, por sua vez, são novamente capazes de encontrar um substituto com duplo sentido: ‘artifices’ se aproxima tanto de “explosivos” como de “artimanhas” (*Wordreference*).

Quanto ao ‘sastre’ alojado junto aos ‘maldicientes’, Woolsey joga com o verbo ‘to cut up’, empregando-o tanto para ‘roupas’ quanto para ‘reputação’. O verbo frasal ‘to cut up’ traz a conotação de “cortar em pequenos pedaços; retalhar”, e, portanto, os ‘slanderers’ “destrinchariam” ou “destroçariam” reputações. Uma pesquisa on-line em busca de ocorrências de ‘cut reputations’ revelou poucas ocorrências, nenhuma das quais relacionada a ‘cut up reputations’ ou ‘cut reputations up’. ‘Cut his reputation’ retornou o maior número de resultados, e não parece se referir a ‘denegrir’, mas a construir a própria reputação – ‘cut’ sendo talvez empregado como próximo a ‘lapidar’ ou ‘burilar’. Como os exemplos on-line mais antigos datam de 2003 e a tradução de Woolsey é de 1976, é possível que seu uso de ‘cut up reputations’ seja uma inovação para garantir o jogo de palavras.

Finalmente, os ‘tailleurs’ de Louis/Tissier vestem as pessoas ‘de toutes pièces’: isoladamente, ‘pièces’ pode se referir a peças de roupa; a locução ‘de toutes pièces’, contudo, é empregada usualmente com os verbos ‘inventer’, ‘créer’, ‘forger’ etc, significando “inventar sem qualquer apoio na realidade” (D’Olim Marote, 2001: 249). Assim, o verbo ‘habiller’ assume a conotação metafórica de envolver as pessoas em uma vida que não é sua, ou seja, mentir, caluniar, difamar.

Na passagem seguinte do “Infierno”, vamos encontrar vários jogos alusivos. Nela o diabo acusa os comerciantes de ladrões porque estes, em vida, sempre procuraram tirar vantagem de qualquer negócio realizado, usando as ‘varas’ (antiga unidade de medida de comprimento / instrumento de madeira usado para medir) fraudulentas e impostoras. Faz alusão a uma passagem da *Bíblia* em que Moisés, estando em Herobe, fere a rocha com sua vara (bastão) e dali retira água para o povo beber (Êxodo, capítulo 17, versículos 2 a 10). Os comerciantes, segundo o diabo, querem fazer o mesmo que Moisés, e ‘tirar água de pedras’, ou seja, através das varas fraudulentas eles usam todos os meios e se empenham para conseguir o que querem: lucrar com base na fraude. Na seqüência, outra expressão é usada, ‘por sus pulgares’, para em seguida se conectar a ‘pulgarcadas’, e assim lançar mais um jogo de palavras (paronomásia).

-Pensaron los ladronazos que no había más, y quisieron con la **vara** de medir hacer lo que Moisés con la **vara** de Dios, y **sacar agua de las piedras**. -Éstos son -dijo-, los que han ganado como buenos caballeros el infierno **por sus pulgares**, pues a puras **pulgaradas** los más se vienen acá (Ed. JC, 1993: 214).

Chwat preserva o uso de ‘vara’ na tradução, mas substitui literalmente ‘por sus pulgares’ e ‘pulgaradas’ por ‘seus polegares’ e ‘polegadas’, perdendo o sentido que havia no original de fazer algo sem a ajuda dos outros.

– Pensaram os ladrões que não havia mais e quiseram com a **vara** de medir, fazer o que fez Moisés com a **vara** de Deus, e **tirar água das pedras**. Esses são – disse – os que ganharam como bons cavalheiros o inferno **por seus polegares**, pois medindo as **polegadas** chegaram aqui (Td. LC, 2006: 57).

Uma expressão que poderia ser usada no lugar de ‘por sus pulgares’ é ‘por suas próprias mãos’, indicando que alguém fez alguma coisa sem a ajuda dos outros, seguida da expressão ‘palmo a palmo’ que significa “gradualmente; pouco a pouco” (*Aurélio*), estabelecendo uma ligação entre as duas (mãos/palmo). Além disso, ‘palmo’ também é uma unidade de comprimento que vai da ponta do polegar à do mínimo, e uma antiga unidade de comprimento, que equivale a oito polegadas (22 cm).

They thought that that was all there was, and they tried with their yardsticks to get water out of stones. These are the ones,” he said, “that like good gentlemen have gained hell with their thumbs, for entirely by giving false measure with their thumbs they do come to us (Td. WW, 1976: 54).

Les fieffés voleurs ! au peu ils préféraient le trop, usant à cet effet d’un bâton à auner et frauder qui, à leurs yeux cupides, n’était past doué de moins de vertu que le bâton de Dieu grâce auquel Moïse fit jaillir l’eau du rocher. Ceux-là ont gagné l’enfer par leurs œuvres, et de rien ne leur servirait de se mordre les pouces dont si souvent ils donnèrent un coup à la balance (Td. L/T, 2003: 86).

Woolsey é mais literal e Louis/Tissier se aproveitam de expressões idiomáticas. ‘Por sus pulgares’ é traduzido literalmente para o inglês por ‘with their thumbs’, e conforme o sentido da expressão original para o francês por ‘par leurs œuvres’ (em virtude de suas ações). A seguir, ambas as traduções fazem referência ao hábito de adulterar as balanças utilizando os polegares: Woolsey o utiliza para explicar a afirmação de que os comerciantes chegaram ao inferno ‘com os polegares’. Louis e Tissier apresentam os comerciantes mordendo os polegares, talvez em sinal de nervosismo, medo ou remorso; a menção ao polegar lhes serve de gancho para introduzir a informação de que davam um ‘coup à la balance’ (batiam na balança), e aqui há um sutil jogo com expressões idiomáticas. Em francês, pode-se dar ‘un coup de

pouce' (uma batidinha com o polegar) a várias coisas: a uma obra (finalizando-a), a uma estória (distorcendo ligeiramente os fatos), ou a alguém (favorecendo-o ou auxiliando-o em seu progresso, talvez de modo desonesto). 'Coup de pouce', portanto, soa na tradução como a descrição de um modo ilícito ou incorreto de se levar vantagem.

### 3.1.3 Polissemia

Quevedo com frequência usa a polissemia como recurso humorístico e, ainda que no princípio nos deixemos levar pelo significado mais inocente e esperado, em seguida salta à vista o equívoco e a sua conseqüente nota de humor. O satírico costuma esclarecer o equívoco numa explicação imediata, mas às vezes é o leitor quem deve decifrar a dupla significação, desvelando a intenção humorística ou irônica.

No *Diccionario de términos filológicos*, de Fernando Lázaro Carreter, encontramos a seguinte definição de polissemia: "Fenómeno consistente en la reunión de varios significados en una palabra" (1968: 243). Pottier Navarro diz que esse termo foi introduzido por Michel Bréal, em 1897, para designar, como indica sua etimologia, o fenômeno da multiplicidade de significações de uma palavra. "se trata, pues, de los diferentes valores que puede adoptar una palabra en una lengua natural (LN) determinada (1991: 07).

Dentro da polissemia, a diáfora é uma das mais importantes formas de polissemia, porque consiste no emprego de um termo com dois significados diferentes, um deles pertinente e outro absurdo, o que implica rupturas cômicas. Quevedo coloca uma palavra com dois sentidos distintos num contexto, e ele mesmo o resolve levando-o até o significado que normalmente não se esperava. Desta forma consegue jogos de palavras cheios de humor, em algumas ocasiões fácil, em outras exigindo certa reflexão por parte do leitor.

Assim, no prólogo a "Alguacil endemoniado", o narrador se refere burlescamente ao leitor como 'pio', devoto, que tem religiosidade e compaixão; e o faz para ridicularizar, não só essa devoção como também para ridicularizar os prólogos tradicionais que procuram adular o leitor. Logo após faz uma piada com Enéias e o 'natural del pollo' que está baseada, segundo Ignacio Arellano (Ed. IA, 1999: 137), na diáfora de 'pio', piedoso, na onomatopéia da voz do pinto, e no epíteto de 'pius' que costuma acompanhar o nome 'Aeneas' em latim, formando o sintagma 'Pius Aeneas'.

**AL PÍO LECTOR.** Y si fueres cruel y no **pío**, perdona, que este epíteto **natural del**

**pollo** has heredado de Eneas, y en agradecimiento de que te hago de cortesía el no llamarte **benigno** lector, advierte que hay tres géneros de hombres en el mundo [...] (Ed. JC, 1993: 156).

Nesse trecho encontramos pequenas diferenças nas edições. Crosby (1993) e Arellano (1999) mantêm a locução ‘natural del pollo’, enquanto Maldonado (1982) coloca ‘del pollo’ em itálico. Já Felicidad Buendía (1981) omite ‘natural del pollo’, mas diz em uma nota de rodapé que no original havia o que ela achou melhor omitir.

Outra palavra que apresenta relação com ‘pío’, no trecho destacado do prólogo, é ‘benigno’, pois segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1737, pío “se toma tambien por benigno, blando, misericordioso y compasivo”. No entanto, temos novamente um jogo com a palavra ‘benigno’. Segundo Arellano (Ed. IA, 1999: 138), esse adjetivo era bastante usual naquela época, e o satírico pode estar jogando tanto com a semelhança de sons de ‘venino’ como de ‘benino’ (a forma mais antiga de ‘benigno’). A primeira pode ser o adjetivo ‘venenoso’, o substantivo ‘veneno’, ou ainda, segundo o *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)*, “grano maligno o divieso”. Crosby acrescenta ainda, em nota de rodapé, que “llamar a uno *benigno* era decir que tenía sarna pero en forma benigna; y emplear esta imagen de manera burlesca en el contexto de una dedicatoria es una parodia de ciertos libros de erudición en latín, que rezan, ‘Benigni lectori:...’” (Ed. JC, 1993: 156). Quevedo também usa esse mesmo adjetivo na dedicatória de “El mundo por de dentro”: “Al lector, como Dios me lo depare: cándido o purpúreo, pío o cruel, o benigno o sin sarna” (Ed. JC, 1993: 274).

Chwat em sua tradução mantém ‘pio’ e ‘benigno’, mas omite ‘natural del pollo’ que, como vimos no comentário de Arellano, remete à onomatopéia da voz do pinto e no epíteto de ‘pius’ que costuma acompanhar o nome ‘Aeneas’ em latim, formando o sintagma ‘Pius Aeneas’. Então, insistindo ainda na nota de rodapé, tenho-a em certas passagens como um recurso indispensável, e segundo Álvaro L. Hattner, “(quando não obrigatório) quando se trata da tradução de uma obra literária que situe um contexto cultural totalmente diverso daquele expresso pela língua de chegada” (1985: 89). A nota serve, muitas vezes, para ampliar a visão do todo cultural composto pela obra.

AO **PIO** LEITOR. Se fores cruel e não **pio**, perdoa, pois este epíteto herdaste de Enéas. Em agradecimento que faço a cortesia, por não te chamar de **benigno** leitor, percebeba que há três tipos de homens no mundo: [...] (Td. LC, 2006: 38).

Nessa passagem seguinte, do “El mundo por de dentro”, o jogo está no vocábulo ‘causa’, que tanto pode significar ‘razão, motivo, origem’, como também ação judicial,

demanda, pleito.

-Ríete de eso -dijo-. ¿Has visto tú algún alguacil sin escribano algún día? No por cierto, que como ellos salen a buscar de comer, porque (aunque topen un inocente) no vaya a la cárcel sin **causa**, llevan al escribano que se la haga; y así, aunque ellos no dan **causa** para que los prendan, hácesela el escribano y están presos con **causa** (Ed. JC, 1993: 294).

Sabe-se que os escrivães naquela época eram tachados de falsificadores e subornados, juntamente com os meirinhos, tidos como seus comparsas. Eram acusados de alterar os depoimentos das testemunhas. Chwat provavelmente não percebeu a importância do duplo sentido nesta passagem e assim traduziu:

– Podes rir – disse ele – Você já viu seu alguazil alguma vez sem escrivão? Certamente que não, pois como eles saem para procurar o que comer, mesmo que encontrem um inocente, para que não vá para a cadeia sem **motivo**, levam um escrivão para que o encontre; mesmo que não dêem **motivo** para que os prendam, o encontra o escrivão, e assim vão presos com **motivo** (Td. LC, 2006: 90).

Antoine Berman em *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*<sup>35</sup> afirma que a clarificação, “est inhérente à la traduction, dans la mesure où *tout* acte de traduire est explicitant”; e num sentido negativo, “l’explication vise à rendre «clair» ce qui ne l’est pas et ne veut pas l’être dans l’original. La passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification” (1999: 55).

Louis/Tissier, como Quevedo, jogam com os significados de ‘causa’ e com suas expressões idiomáticas: ‘sans cause’ (sem motivo), ‘en tout état de cause’ (sempre), ‘cause en état’ (em jargão jurídico, causa pronta para ser julgada), ‘mise en cause’ (acusado).

– Raille à ta guise ! As-tu jamais vu alguazil sans greffier ? Non assurément, car les alguazils, lorsqu’ils partent à la chasse, et afin que leur proie – fût-elle innocente – ne soit pas incarcérée **sans cause**, de sorte qu’en tout état de **cause**, la **cause** est en état et la victime est mise en **cause** (Td. L/T, 2003: 141).

Na passagem seguinte do “Sueño de la Muerte” aparecerá o ‘sacamuelas’ (tira-dentes), outro ofício maldito para a literatura satírica. Os tira-dentes, e muitas vezes os barbeiros (que exerciam o papel também de tira-dentes e praticante de sangrias, entre outros), gozam de uma posição de privilégio na história do sofrimento humano. Como Quevedo mesmo comenta, este é “el oficio más malo de todo el mundo”. No século

---

35 Nessa obra Berman defende a idéia de que para termos acesso à verdade da tradução, sua verdade ética, é preciso que haja destruição das teorias reinantes (sistemática da deformação) e uma análise das tendências deformadoras (analítica da tradução) que operam em toda tradução, abrindo assim um espaço positivo para o ato de traduzir. Partindo deste princípio, o autor seleciona treze tendências, afirmando que elas formam um todo: a letra do texto, e discute como elas se manifestam no texto traduzido.

XVII, sem usar anestesia e com boticões e alicates, eles podiam, além de extrair dentes sadios ou doentes, desconjuntar a mandíbula e deslocar o maxilar.

En tanto vi venir unos demonios con unas cadenas de muelas y dientes, haciendo bragueros, y en esto conocí que eran sacamuelas, el oficio más malo de todo el mundo, pues no sirven sino de despoblar bocas y adelantar la vejez. Éstos comen con las muelas ajenas, y no ven diente que no quieran ver antes en su collar que en las quijadas; desconfían a las gentes de santa Polonia, levantan testimonio a las encías y desempiedran las bocas. No he tenido **peor rato** que tuve en ver andar sus **gatillos** tras los dientes ajenos como si fueran **ratones**, y pedir dineros por sacar una muela como si la pusieran (Ed. JC, 1993: 325).

Arellano comenta que os tira-dentes “solían llevar los dientes que iban a poner postizos colgados a modo de collar y eran también fabricantes de bragueros para remedios de herniados” (Ed. IA, 1999: 322). O narrador declara que as pessoas até passam a desconfiar de Santa Apolônia, a padroeira dos dentistas;<sup>36</sup> e, humanizando as gengivas, afirma que eles mentem para elas, dando falso testemunho, para arrancarem os dentes.

No final dessa passagem, Quevedo joga com os significados das palavras ‘rato’, ‘gatillo’ e ‘ratón’. ‘Rato’ e ‘ratón’, segundo os dicionários da *RAE* e *María Moliner* (CD-ROM), se referem ao mamífero roedor, porém não comentam que está em desuso, porque ‘rato’, em espanhol, é usado atualmente para se referir ao curto espaço de tempo; instante, ocasião. No *WordReference* há uma entrada para um fórum de discussão que questiona o significado de ‘rato’, de ser também “el macho de la rata”.<sup>37</sup> O *Diccionario de Autoridades*, de 1737, já apontava esta palavra como antiga: “Lo mismo que Raton. En este sentido se folia ufar en lo antiguo, y oy se ufa en algunas partes”. Então, seu uso por Quevedo é totalmente humorístico, com o intuito de jogar com as palavras. ‘Gatillo’, em espanhol, é o instrumento de ferro para arrancar dentes; mas faz alusão ao ‘gatinho’ (felídeo). Ou seja, os ‘gatillos’ (botiões/gatos) estão atrás dos dentes alheios como se estes fossem ratos.

Na tradução de Chwat a frase a seguir é cortada: “desconfían a las gentes de santa Polonia, levantan testimonio a las encías y desempiedran las bocas”. E assim fica na seqüência: “Não houve pior momento que quando os vi ir atrás dos dentes alheios, e pedindo dinheiro para tirá-los como se os estivessem colocando” (Td. LC, 2006: 100). Woolsey e Louis/Tissier lançam uma nota de rodapé explicativa para Santa Apolônia.

---

36 Diz a tradição que antes de ser assassinada, no seu martírio, quebraram os maxilares e arrancaram os seus dentes com uma espécie de alicate da época.

37 <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=318568>

A solução de Woolsey é simples e inspirada pela imagem que Quevedo evoca (gatos perseguindo ratos): “I have never had a worse moment than I had as I saw their cat-like pincers going after other people’s teeth as if they were mice, and asking money for taking out a tooth, just as if they were putting one in” (Td. WW, 1976: 131). Woolsey desdobra os possíveis sentidos de ‘gatillo’, descrevendo as pinças do boticão como se fossem as garras de um gato. O uso da símile (‘alicates como gatos’) neste ponto é autenticado pelo fato de que o próprio Quevedo a utiliza mais adiantes (‘dentes como ratos’). A única diferença reside no fato de Quevedo derivar sua símile de jogos de palavras, ao passo que, em inglês, a ausência de base sonora faz com que soe como uma aproximação autêntica do escritor. Isso não é necessariamente ruim, já que a imagem dos gatos perseguindo ratos é suficientemente coerente, mas o trecho soa ligeiramente menos engenhoso. A tradução francesa joga com ‘daviers’ e ‘souris’ (rato/sorriso), explorando o duplo sentido. A primeira (Alvim Corrês, 1961a: 154), pode ser tanto a tenaz para arrancar dentes como o instrumento de tanoeiro chamado ‘gato’– “utensílio com que se arqueiam vasilhas e se endireitam aduelas de pipas” (*Aurélio*).

Nessa outra passagem, do “Sueño de la Muerte”, ‘el Otro’, explicado por Crosby, em nota de rodapé, como “personaje tradicional en el refranero y en algunos cuentos”, também marcará presença para reclamar:

Volvíme [narrador] y era un muerto muy lacio y afligido, muy **blanco** y vestido de **blanco**, y dijo: [...] yo soy el Otro, y me conocerás, pues no hay cosa que no lo diga el Otro. Y luego en no sabiendo cómo dar razón de sí, dicen: “Como dijo el Otro”. [...] Y quiero por amor de Dios que vayas al otro mundo y digas cómo has visto al Otro en **blanco**, y que no tiene nada escrito, y que no dice nada ni lo ha de decir ni lo ha dicho, [...] -¿Aún aquí estáis, y no queréis dejar hablar a nadie? -dijo un muerto (hablando **armado de punto en blanco** muy colérico) (Ed. JC, 1993: 371-2).

O narrador o descreve como ‘flácido’, ‘desconsolado’, e bem ‘branco’, com o sentido de pálido, descorado (morto); e estava vestido de ‘branco’, da cor da neve. Depois, pede ao narrador que diga ao outro mundo como viu o ‘Outro’ em branco, ou seja, nada escrito, sem conteúdo, vazio; ou ainda, sem haver estudado nada. Quando outro morto fala, estará ‘armado de punto en blanco’, que segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1726, é “cubierto de armas blancas todo el cuerpo, desde los piés hasta la cabeza”.

Woolsey é literal, e o jogo de palavras desaparece; Louis/Tissier conseguem estabelecer o jogo com o vocábulo ‘blanc’, mas na última frase, por não conseguir encontrar, a expressão ‘armado de punto en blanco’ é substituída por outra que prioriza

o significado, ‘armé de pied em cap’ (‘armado da cabeça aos pés’). Chwat também reproduz o jogo polissêmico com ‘branco’, mas elimina a expressão que fecha este trecho: ‘armado de punto em blanco’. Uma alternativa seria dizer que ele estava ‘coberto com armas brancas da cabeça aos pés’.

Virei-me e vi que era um morto muito escorrido e aflito, muito **branco** e vestido de **branco**, que disse: [...] eu sou o Outro, e me conhecerás, pois não há quem não diga “o Outro”, e depois não sabendo como dar conta de si, dizem: “Como disse o Outro”. [...] Quero, pelo amor de Deus, que lá no outro mundo digas que viste o Outro, em **branco**, que não tem nada escrito, que não diz nada, nem disse nem dirá; [...] – Ainda estás aqui e não deixas ninguém falar? – disse um morto muito colérico (Td. LC, 2006: 118).

### 3.1.4 Metaforização

É uma figura de linguagem que consiste na alteração do sentido de uma palavra ou expressão, pelo acréscimo de um segundo significado, quando entre o sentido de base e o acrescentado há uma relação de semelhança, de intersecção, isto é, quando apresentam traços semânticos comuns. Ortega y Gasset, em *La deshumanización del arte*, afirma que a metáfora “es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee” (1964: 44). Dámaso Alonso diz que chamamos metáfora “a la palabra que designa el elemento ‘irreal’ cuando el poeta no menciona más que a este; cuando por ejemplo hablando de una muchacha no dice más que ‘sus menudas perlas’ (para designar los dientes)” (in Abad, 1986: 168-9). Para o crítico, não devemos esquecer ainda que uma metáfora “lleva una imagen implícita; o dicho de otro modo, que una metáfora es una imagen en la cual el elemento ‘real’ está implícito, tácito, meramente sugerido” (idem).

Quevedo faz uso freqüente da confrontação de termos com o fim de conseguir a sátira ou a burla de algum deles, ou de ambos. Esta comparação pode ser explícita (semelhança) ou implícita (metáfora), mas é fundamental na técnica das descrições burlescas. Na sátira quevediana todo signo denota um objeto que é outro, isso é, os objetos se transmutam até se confundirem com coisas inesperadas.

Nessa passagem do “Infierno”, não só a fabricação dos pastéis é contestada, mas também os repugnantes ingredientes utilizados pelos pasteleiros. No capítulo II já foi exposto que a popularidade dos pastéis fez com que estes se transformassem em objeto de sátira. Assim, não houve no século XVII coisa mais desacreditada que os pastéis.

¿Qué de dientes habéis hecho **jinetes**, y qué de estómagos habéis traído a caballo,

dándoles a comer rocines enteros? ¿y os quejáís, siendo gente antes condenada que nacida los que hacéis así vuestro oficio? Pues ¿qué pudiera decir de vuestros **caldos**? Mas no soy amigo de **revolver caldos** (Ed. JC, 1993: 213).

Os dentes que comem a carne de cavalo se transformam na rica e disfarçada metáfora do jóquei, por estarem montados, cavalgando (“Quantos dentes se passaram por jóqueis, e quantos estômagos trouxeram a cavalo, dando-lhes de comer pangarés inteiros?”). Para Lia Schwartz “el dinamismo del discurso de Quevedo nace no solo de la representación de seres y objetos físicos en actividad, sino de la exploración de la enunciación metafórica que se distingue por su dinamismo semántico” (1986: 127).

Ainda nesse trecho, Quevedo aproveita para jogar com a palavra ‘caldo’ e com a expressão ‘revolver caldos’ onde, ‘caldo’ possui outro significado; a primeira serve apenas para anunciar a segunda, e assim poder brincar com os diferentes sentidos. A primeira é usada para se referir ao alimento líquido; quanto à segunda, o *Diccionario de Autoridades*, de 1729, diz que significa “armar queftiones y difpútas que eftaban apaciguadas, dar motivo à chifmes, pendencias y defazones, que inquietan los ánimos. Lat. *Rixas commovere, excitare*”.

Essa passagem é extremamente importante como denúncia, mas na tradução de Chwat ela se debilita pela omissão das duas frases mais ricas em detalhes e jogos de palavras; frases que estão presentes em todas as edições utilizadas: “¿Qué de dientes habéis hecho jinetes, y qué de estômagos habéis traído a caballo, dándoles a comer rocines enteros? [...] Mas no soy amigo de revolver caldos” (Td. LC, 2006: 57). A tradutora poderia ter aproveitado a expressão ‘entornar o caldo’ que temos na língua portuguesa para se conectar a ‘caldo’, preservando o jogo entre elas, pois o significado se assemelha ao original, “provocar o malogro, o insucesso de algo; deitar tudo a perder” (*Aurélio*).

Woolsey se mantém próximo a Quevedo: dentes viram cavaleiros e estômagos cavalos pela ingestão de ‘nags’ (cavalo velho incapacitado para o trabalho). Apesar da passagem não conter jogos de linguagem, Loius/Tissier optam por se afastar parcialmente de Quevedo, dando a seu texto ar mais pesado: falam em palácios sujos (‘souillé’) pelo gorduroso odor (de sua comida) (‘graillons’); falam de estômagos transformados em depósito (‘voire’) de carcaças (‘charogne’).

How many teeth have you turned into horseback riders, and how many stomachs have you turned to horse by giving them entire nags to eat? Why do you complain

Combien de palais n’avez vous pas souillé de vos graillons, combien d’estomachs n’avez vous pas converti en voirie pour charogne ! Et n’osez vous plaindre, vous autres qui,

when you were damned before you were ever born – all of you who make your living in such a manner? What is there to be said for your kettles? But I am not one to stir things up. Take your punishment, and shut up and like it. It is harder on us to deal out punishment to you than it is for you to take it (Td. WW, 1976: 53).

condamnés avant d’êtres nés, avez si déplorablement exercé votre métier ! Mais à quoi bon remuer plus longtemps vos vieilles ordures ? La farce est terminée : souffrez et taisez-vous à la mâle heure ! Nous allons vous accommoder de belle manière, quoique la peine ne soit pas moindre pour nous que pour vous (Td. L/T, 2003: 85).

Quanto a ‘revolver caldos’, Woolsey e Louis/Tissier traduzem a expressão empregando os verbos ‘stir’ e ‘remuer’. Em seus usos propriamente culinários, seriam traduzidos como “mexer”, mas podem também adquirir a conotação metafórica emocional de ‘trazer à tona (pelo ato de revolver)’. Woolsey substitui ‘caldos’ por ‘kettles’ (bules), e seus diabos afirmam não gostar de ‘stir things up’; Louis/Tissier, fiéis à tradução do trecho imediatamente anterior, são explícitos e falam novamente em revirar o lixo (‘remuer les ordures’).

Desengano, nessa passagem de “El mundo por de dentro”, denuncia a corrupção que existe em uma aplicação da justiça. O meirinho persegue um ladrão, acompanhado dos beleguins e do escrivão, mas por competição e não pelo cumprimento do dever.

El escribano hacía la causa mientras el alguacil con los **corchetes (que son podencos del verdugo, que siguen ladrando)**, iban tras él y no le podían alcanzar. Y debía de ser el ladrón muy ligero pues no le alcanzaban **soplones**, que por fuerza corrían como el viento (Ed. JC, 1993: 293).

Segundo Crosby, Quevedo costumava aplicar metáforas caninas aos beleguins, em sinal de desprezo: ‘galgo’, ‘gozque’ e ‘podenco’ são cães normalmente ágeis e rápidos usados na caça; perseguiam os delinquentes e os delatavam à justiça. E eram chamados de ‘soplones’ justamente por delatarem as pessoas. Há muitas metáforas utilizadas por Quevedo para essa idéia de ‘soprar’, como foles,<sup>38</sup> abanicos ou leques,<sup>39</sup> e outros. Na tradução de Chwat, a tradutora prefere omitir a metáfora. Ela exclui ‘podencos’ e traduz ‘soplones’ (assoprador) por ‘delatores’, eliminando o duplo sentido da palavra (aquele que assopra/incitador, instigador).

O escrivão lavrava a causa enquanto o alguazil com os ajudantes iam atrás dele e não

---

38 No “Infierno”, “[...] encendían los diablos en lugar de fuelles con corchetes, que soplaban mucho más (que aun allá tienen este oficio ellos y los malditos alguaciles, por soplar)” (Ed. JC, 1993: 213-4).

39 Ver passagem de “El entremetido, la dueña y el soplón” (penúltima linha da página 482). “Entretenidos tuve esta gente a todos. Estavase Pluton embobado oyendolos. Vino el soplón, abanico del infierno, refuello de las culpas, y dixo a Pluton, señalándole”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46848397115916617422202/ima0007.htm>

conseguiam alcançá-lo. Devia ser um ladrão muito ligeiro, pois não conseguiam alcançá-lo os delatores, que corriam como o vento (Td. LC, 2006: 90).

Louis/Tissier jogam com expressões idiomáticas do francês – desta vez, em torno do verbo ‘brûler’. ‘Brûler la politesse’ significa ‘ausentar-se sem permissão’; ‘brûler le pavé’ equivale a ‘dar no pé’, ‘fugir’.

Le greffier instruisait la cause pensant que l’alguazil et les argousins (lesquels sont les chiens d’arrêt du bourreau) étaient aux trousses du voleur sans réussir à l’attendre. Et il fallait que celui-ci eût le pied léger pour brûler la politesse à des gens qui, ardents à la chasse, brûlaient le pavé (Td. L/T, 2003: 140).

A passagem a seguir, do “El mundo por de dentro”, é bastante extensa (da página 302 até a última, 308), e joga com a expressão “por debajo de la cuerda”, que segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1729, “expresa el modo de hacer alguna cosa por medios reservados y ocultos, para lograr con mas seguridad el fin que se desea”. Segundo Nolting-Hauff (1974: 30-1), os vários episódios que aparecem em “El mundo por de dentro” estão totalmente construídos segundo idéias contrárias: ilusão/desilusão, ou hipocrisia/desmascaramento. Desengano mostra ao narrador que por ‘debajo de la cuerda’, as pessoas revelam o que realmente são; tirando a máscara elas revelam os desígnios ocultos. E a corda é a metáfora dessa máscara.

Mirando estaba yo confusión de gente tan grande, cuando dos figurones entre fantasmas y colosos, con caras abominables y facciones traídas, tiraron una **cuerda**. **Delgada** me pareció, y de mil diferentes colores; y dando gritos por unas simas que abrieron por bocas, dijeron: -¡Ea, gente, **cuerda**, alto a la obra! No lo hubieron dicho cuando de todo el mundo que estaba al otro lado se vinieron a la sombra de la **cuerda** muchos, y en entrando eran todos tan diferentes que parecía transmutación o encanto, y yo no conocí a alguno. -¡Válate Dios por **cuerda** -decía yo-, que tales tropelías haces! (Ed. JC, 1993: 302).

[...] Aquel que anda escribiendo billetes, sonsacando virginidades y solicitando deshonras y facilitando maldades, yo lo conocí a la orilla de la **cuerda** dignidad gravísima. -Pues **por debajo de la cuerda** tiene esas ocupaciones -respondió mi ayo. [...] Extraña cosa era de ver cómo casi todos se venían de la otra parte del mundo a declararse de costumbres en **estando debajo de la cuerda**. Y luego a la postre vi otra maravilla, que siendo esta **cuerda** una línea invisible casi, debajo de ella cabían infinitas multitudes, y que hay **debajo de cuerda** en todos los sentidos y potencias, y en todas partes y en todos oficios; y yo lo veo por mí, que ahora escribo este discurso diciendo que es para entretener, y **por debajo de la cuerda** doy un jabón muy bueno a los que prometí halagos muy sazonados (Ed. JC, 1993: 303-8).

No entanto, essa longa passagem termina de maneira truncada em várias edições: na de Buendía (1981) termina abruptamente, sem nenhuma explicação. Ocorre o mesmo na edição de Arellano (1999: 306), que lança uma nota de rodapé explicando

que apesar da história acabar de maneira repentina, é ali que termina a versão que ele utiliza, e avisa que mais adiante, em *Juguetes de la niñez* a história segue, baseada em outra versão. Na tradução de Louis/Tissier e Chwat o texto também termina subitamente. Woolsey traduz literalmente todo o episódio, sem procurar reproduzir o jogo de Quevedo entre a cena e a expressão.

Maldonado (1982) e Crosby (1993) apresentam essa passagem; entretanto o segundo explica em nota de rodapé que naquele momento o texto termina repentinamente nos três manuscritos copiados antes da publicação da primeira edição, assim como nas edições mais antigas (1627-1629). Somente na segunda versão impressa (*Juguetes de la niñez*, 1631) o discurso é completado com os parágrafos que seguem no seu texto.

Uma possível tradução para ‘cuerda’ seria ‘pano’ (qualquer tecido, fazenda), porque existe uma expressão que poderia substituir ‘por debajo de la cuerda’, e que se aproxima do significado apresentado pelo *Diccionario de Autoridades*: ‘por baixo do pano’ – sem aparecer; fazer algo às escondidas; atrás da cortina; dissimuladamente (*Aurélio*).

### 3.1.5 Antonímia

A antonímia, procedimento que guarda estreita relação com o pensamento quevediano e com seu gosto pela contradição, ocorre quando se opõem duas palavras de sentidos contrários. Uma das figuras que evidenciam este conceito é a antítese, que Quevedo explora como recurso para expressar a degradação no tratamento burlesco do mito. Esta figura lhe permite refletir o jogo de oposições entre a realidade aparente e a profunda. Frequentemente a antítese serve para tornar a hipocrisia absurda.

Neste trecho do “Infierno”, a escuridão das vendas propicia o dolo dos comerciantes e as ‘medidas’ falsas, então, como consequência, eles asseguram para si a escuridão absoluta. O diabo irritadiço os questiona e sentencia:

Mas ¿quién duda que la oscuridad de sus tiendas les prometía estas tinieblas? Gente es ésta (dijo al cabo muy enojado) que quiso ser como Dios, pues pretendieron ser sin medida; mas Él que todo lo ve les trajo de sus **rasos** a estos **nublados**, que los atormentan con **rayos** (Ed. JC, 1993: 214).

Aqui o jogo se faz baseado em homógrafos e antônimos. Quevedo explora ao máximo a palavra ‘raso’, que segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1737, se refere tanto a um tipo de tecido vendido pelos comerciantes quanto ao céu limpo, sem nuvens.

Então, nessa passagem, ‘rasos’ se opõe a ‘nublados’ (coberto de nuvens), que logo em seguida se atrela à palavra ‘rayos’, pois ‘nublado’ é também uma nuvem que ameaça tormenta (temporal/desordem, agitação). Na comparação dos comerciantes com Deus também há um trocadilho: pois quiseram ser ‘sin medida’ (grandiosos, infinitos) como Ele, ou seja, através de ‘falsas medidas’ com as varas de medir.

Na tradução de Chwat o duplo sentido de ‘rasos’ com a seqüência do antônimo se perde, sobrando apenas os ‘rayos’ no final.

Mas quem duvida que a escuridão de suas tendas prometia-lhes estas trevas? Esta gente – disse muito zangado – quis ser como Deus, pois pretenderam ser sem medida; mas aquele que tudo vê **os trouxe para que os atormentassem com raios** (Td. LC, 2006: 57).

Uma possível solução, que preservaria os antônimos, seria manter ‘rasos’, com o sentido de pouca profundidade, para logo se opor a ‘profundezas’. Além disso, ‘raso’ também é um homógrafo, pois figuradamente se refere a alguém vil, reles, ordinário (o comerciante), e a um tipo de tecido lustroso e fino. Depois, poderia resgatar ‘profundezas’ substituindo ‘rayos’ por ‘fogo’, porque este remete ao fogo das profundezas do inferno. A possível frase assim ficaria: “[...] mas Ele que tudo vê os trouxe de seus rasos a estas profundezas, que os atormentam com fogo”.

[...] but He who sees everything has brought them from their **clear satins** to these **cloudy spots** to be tormented with **bolts** (Td. WW, 1976: 54).

Na tradução de Woolsey, ‘clear satins’ (cetins claros) se opõem a ‘cloudy spots’ (lugares nublados). ‘Spot’ também pode estar relacionado à mancha no tecido. A frase se encerra com ‘bolts’ (raios) que também remete a “a roll of cloth or wallpaper of a definite length” (*Wordreference*).

Na tradução para o francês, ‘ser sin medida’ deixa de ser referência a Deus, tornando-se ‘se croyaient d’une autre étoffe’ (literalmente, ‘acreditarem ser feitos de um tecido diverso’), para que a ‘étoffe’ superior dos comerciantes, contraste com os ‘villain draps’ (maus lençóis) onde se encontram por suas atitudes.

Mais qui disconvierait que l’obscurité de leur boutique présageait les ténèbres où ils sont maintenant plongés? Ces beaux messieurs (*sa voix s’enfla de colère*), qui voulaient s’égalier à Dieu en faisant fi de toute mesure et se **croyaient d’une autre étoffe** que le commun des mortels sont désormais dans de **villains draps** (Td. L/T, 2003: 86).

Nessa passagem do “Infierno”, em que o fidalgo injuriado toma a palavra e se vangloria da sua linhagem, como se esta lhe protegesse de qualquer condenação,

encontra-se o emprego cômico de homógrafos e antônimos referentes a partes do corpo:

-Pues si mi padre se llamó tal de cual, y soy nieto de tales y cuales, y ha habido en mi linaje trece capitanes valerosísimos, y de parte de mi madre doña Rodriga desciendo de cinco catedráticos, los más doctos del mundo, ¿cómo me puedo haber condenado? y tengo mi ejecutoria y soy libre de todo y **no debo pagar pecho**. -Pues pagad **espalda**, -dijo un diablo, y dióle cuatro palos en ellas, que le derribó de la cuesta. Y luego le dijo: [...] (Ed. JC, 1993: 216).

O jogo irônico, demolindo o argumento do interlocutor, se faz através dos vocábulos ‘pecho’ (peito) e ‘espalda’ (costas). Porém ‘pecho’ é usado também como “el tribúto que pagan al Rey los que no fon hijofdalgo<sup>40</sup>” (*Diccionario de Autoridades*, de 1737). Assim ficou a tradução de Chwat: “Sou livre de tudo e não tenho que pagar peito! -Pois pague as costas – disse um diabo; e deu-lhe logo quatro pauladas nelas e derrubou-o ladeira abaixo, [...]” (Td. LC, 2006: 58). Provavelmente a tradutora teve problemas na compreensão do texto, e por isso não só o jogo de palavras se perdeu como também a possibilidade do leitor compreendê-lo. Uma boa saída para não perder o sentido poderia ter sido a substituição de ‘pecho’ por ‘tributo’ ou ‘imposto’. No entanto, indo um pouco mais além, para manter o sarcástico jogo entre as palavras, além da substituição de ‘pecho’ por ‘imposto’, que nesse caso é um homógrafo (realizar algo à força/tributo), poderia dizer para ele pagar (no lugar de ‘espalda’) ‘por livre e espontânea vontade’, mantendo assim o antônimo: “Tenho meu título de nobreza, sou livre de tudo e não devo pagar imposto. – Pois então pague por livre e espontânea vontade – disse um diabo; e deu-lhe logo quatro pauladas nas costas, que o derrubaram da encosta”.

Woolsey contrasta ‘pay through the nose’ (que significa “pagar excessivamente”) com ‘pay with you back’ (pagar com as costas), ao passo que Louis/Tissier são mais literais, e seu nobre se limita a dizer que está isento de pagar impostos.

“Well, if my father was named So-and-So, and I am the grandson of Esteban Such-and-Such, and there have been in my family background thirteen most valiant and brave captains, and if on the side of my mother Doña Rodriga I am a descendant of five university professors – the most learned in the world – how is it that I can be condemned? I have right here my letters of

« Moi qui suis fils d’un hidalgo, lui-même fils du’n hidalgo – ou peu s’en faut – prénommé Esteban, moi dont le lignage ne compte pas moins de treize capitains parmi les plus vaillants, moi qui par ma mère doña Rodriga descend de cinq professeurs de l’Université, les plus savants du monde, comment a-t-on pu me condamner ? Voici mes lettres d’hidalguerie, je suis exempté de

---

40 Fidalgo.

nobility, and I am free of everything; I don't have to pay through the nose."  
"Very well, pay with your back then," said one of the devils.  
And he gave him four lashes that sent him tumbling down the slope. Then he said to him: (Td. WW, 1976: 55).

tout et ne paie past l'impôt.  
- En ce cas, c'est le dos qui paiera ! » dit un diable.  
Et lui servit quatre coups de bâton qui le firent rouler au bas du tertre; puis il le gourmanda: (Td. L/T, 2003: 87).

### 3.1.6 Sinonímia

Nesse trecho do "El sueño de la Muerte", o tema satírico dos 'faladores' será abordado; segundo Arellano (Ed. IA, 1999: 324), esse tema é freqüente e abunda nos entremezes. Crosby acrescenta ainda que a sátira dos faladores remonta a Marcial e que era freqüente no século XVI espanhol.

Luego empezó a entrar una gran camarada de gente; los primeros eran **habladores** y parecían **azudas** en conversación. Unos hablaban **de hilván**, otros **a borbotones**, otros **a chorrotadas**; otros, **habladorísimos**, **hablaban a cántaros**; éstos me dijeron que eran habladores diluvios sin escampar de día ni de noche, gente que hablan entre sueños y madrugan a hablar. Había habladores secos y habladores que llaman del rocío y de la espuma, gente que **graniza de pedregones** (Ed. JC, 1993: 327).

Woolsey e Louis/Tissier eliminam a comparação dos 'habladores' com as 'azudas': "The first were the inveterate talkers" (Td. WW, 1976: 132); "En tête marchaient les bavards". Na tradução de Chwat, 'azudas' se transformam em "máquinas para tirar água dos rios", o que é prolixo e parece empobrecer o texto.<sup>41</sup> O que não a fez pensar em 'moinho' ou então 'roda d'água' para a tradução? Segundo o dicionário da RAE, 'azuda' é a "máquina con que se saca agua de los ríos para regar los campos". No caso de 'moinho', este é um "engenho composto de duas mós sobrepostas e giratórias, movidas pelo vento, por queda-d'água, animais ou motor, e destinado a moer cereais" (*Aurélio*). Então, talvez essa não fosse a melhor escolha. Entretanto, 'roda d'água' se aplica bem, pois é usada, entre outras coisas, para irrigar uma área agrícola; ademais, produz um efeito sonoro harmonioso ao texto. Berman, quando trata do 'alongamento' – uma das treze tendências que o autor afirma se manifestarem no

---

41 David Marín Hernández afirma que as 'ampliações' são uma constante na maioria das traduções, e que são vários os estudos estatísticos realizados sobre o tema; "todos coinciden en que las versiones suelen ser entre un diez y un veinte por ciento más extensas que los originales, fruto de la preocupación del traductor por expresar de forma lingüística todos los matices presentes en la obra que se traduce" (in Grupo de Investigación Traducción, literatura y sociedad (ed), 2004: 199). Para Delisle, acrescenta Hernández, são várias as razões que explicam a presença quase permanente deste procedimento de tradução, porém "destacan la preocupación por la fidelidad (es decir, el miedo de no reflejar en la versión todas las connotaciones) y el desconocimiento por parte del traductor de los mecanismos expresivos que la lengua de llegada pone a su disposición, lo que le obliga a recurrir a perífrasis redundantes" (idem).

texto traduzido –, comenta que ele é uma consequência da ‘clarificação’, e que

[...] l’ajout n’ajoute rien, qu’il ne fait qu’accroître la masse brute du texte, sans du tout augmenter sa parlance ou sa signifiante. Les explications rendent peut-être l’œuvre plus « claire », mais obscurcissent en fait son mode propre de clarté. L’allongement, en outre, est un relâchement portant atteinte à la rythmique de l’œuvre (1999: 56).

Em seguida deparamos com uma seqüência de expressões que dizem a mesma coisa, ou seja, apresentam sinonímia. *Metábole* é o nome da figura retórica que consiste no emprego de palavras sinônimas no mesmo contexto: “unos hablaban de hilván” (‘hablar deprisa y atropelladamente’), “otros a borbotones” (‘hablar acelerada y apresuradamente’), “otros a chorrotadas” (‘hablar mucho y atropelladamente’), e termina com “otros, habladorísimos, hablaban a cántaros”. Estas expressões, além de sugerirem abundância e desordem no falar, também se referem a quantidades excessivas de água em movimento. Os faladores, por falarem sem parar, são comparados à roda d’água, que funciona ininterruptamente.

Na tradução de Woolsey e dos franceses essa abundância de água e de pessoas que vomitam palavras é preservada criativamente, bem ao estilo de Quevedo: “Some of them talked in a stream, others gushed words, still others spilled them forth in torrents, and the most talkative of all poured them out in a great flood”; “Ils jacassaient, qui au galop, qui à gros bouillons, qui à torrents; et les babillards babillardissimes déversaient leurs discours en cataractes”. Chwat, em sua tradução, reduz o trecho a estas poucas palavras: “Uns falavam mais que outros” (Td. LC, 2006: 100). Esse tipo de redução de vocábulos na tradução, de acordo com Berman, “c’est attenter au tissu lexical de l’œuvre, à son mode de lexicalité, le foisonnement” (1999: 60).

Nas traduções de Woolsey e Louis/Tissier, e nas edições de Buendía (1981: 197-8), Maldonado (1982: 192-3) e Arellano (1999: 324-5) essa parte do texto é um pouco mais extensa:

Luego comenzó a entrar una gran cantidad de gente. Los primeros eran habladores; parecían azudas en conversación, **cuya música era peor que la de órganos destemplados**. Unos hablaban de hilván, otros a borbotones, otros a chorretadas; otros habladorísimos hablan a cántaros, **gente que parece que lleva pujo de decir necesidades, como si hubiera tomado alguna purga confecionada de hojas de Calepino de ocho lenguas**. Estos me dijeron [...]

A seguir o guia do narrador explicará que existem os faladores secos e os faladores chamados do orvalho e da saliva; sendo que estes últimos são ‘gente que graniza de pedregones’. Esta palavra ‘pedregón’ não foi encontrada no *Diccionario de*

*Autoridades* do século XVIII e tampouco no dicionário da *RAE* (apenas ‘pedrejón: piedra grande’), o que pode indicar que ‘pedregón’ tenha evoluído para ‘pedrejón’. Entretanto, numa pesquisa realizada no Google, encontrei algumas ocorrências.<sup>42</sup> Pascual Riesco Chueca, da Universidade de Sevilha, em um artigo sobre topônimos, comenta da evolução de ‘pedregón’ até ‘perdigón’.<sup>43</sup> Em outro artigo sobre ‘pedregosidad’, da Universidade de Extremadura, a palavra ‘pedregones’ é empregada.<sup>44</sup>

Nas edições de Buendía, Maldonado e Arellano, no lugar de ‘pedregones’ encontramos ‘perdigones’, cujo significado, segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1803, é “la parte pequeña de saliva que se arroja de la boca, por la violencia en el hablar”. O interessante é que esse significado só aparecerá incorporado no dicionário de 1803. Antes disso, no *Diccionario de Autoridades*, de 1737, 1780, 1783 e 1781, a entrada ‘perdigón’ nos dá apenas como significados possíveis: “1 pollo de la perdiz; 2 perdiz nueva; 3 perdiz macho que emplean los cazadores como reclamo; 4 grano de plomo que forma la munición de caza”.

Louis/Tissier explicam um pouco mais a passagem e escolhem ‘chuva de pedras’ onde temos ‘gente que graniza de pedregones (perdigones)’: “gens dont les mots tombent dru comme grêle”. Woolsey, ao contrário, opta por “those who drooled rivulets”. Já, na tradução de Chwat, o que ocorre é que novamente ela acaba resumindo demais: “Havia faladores de todo tipo” (Td. LC, 2006: 100) para “Había habladores secos y habladores que llaman del rocío y de la espuma, gente que graniza de pedregones”.

### 3.1.7 Dissociação

A dissociação ou separação de palavras é um dos jogos de palavras mais raros, mas também usado por Quevedo. Esse é outro fenômeno importante que desempenha as mesmas funções e provoca os mesmos efeitos que o calembur, que ocorre quando “um

---

42 Sobre os recursos informativos encontrados na internet ver os seguintes artigos do *Manual de documentación para la traducción literaria* (2004): “Fuentes de información en línea para la traducción literaria” (p. 149-179), de Consuelo Gonzalo García, da Universidad de Valladolid, “Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria” (p. 181-200), de José Antonio Merlo Vega, da Universidad de Salamanca, “Selección y evaluación de recursos informativos en internet para el traductor literario” (p. 201-243), de Consuelo Gonzalo García, Esther Fraile e Esther Pérez, da Universidad de Valladolid.

43 “Medio natural y poblamiento en la toponimia mayor de Zamora”.

<http://www.dipsanet.es/usr/calzadadevaldunciel/etnologia/toponizam.htm>

44 Área de Edafología y Química Agrícola – Facultad de Ciencias.

<http://www.unex.es/edafo/ECAP/ECAL2DPIGSPedrRoc.htm>

interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência” (Propp, 1992: 121). A dissociação consiste em separar palavras que vão unidas para formar outras, com sentido diferente, dando como resultado uma frase aguda, mordaz ou humorística.

Como já visto no “Sueño del Juicio”, tradicionalmente os boticários eram representados como portadores e fornecedores de armas, porque os seus medicamentos e instrumentos eram considerados armas mortíferas.

No hay gente más fiera que estos boticarios: son armeros de los doctores: ellos les dan armas. No hay cosa suya que no tenga achaques de guerra y que no aluda a armas ofensivas: **jarabes que antes les sobran letras que les faltan; botes** se dicen los de **pica**; espátulas son espadas en su lengua; píldoras son balas; **clísteres y melecinas, cañones**, y así se llaman cañón de melecina (Ed. JC, 1993: 320).

Os ‘jarabes’ (xaropes) aludem a ‘jara’, que é um “palo de punta aguzada y endurecido al fuego, que se emplea como arma arrojadiza” (*Diccionario de la Real Academia Espanhola*). E Quevedo, no texto, anuncia que desmembrando a palavra ‘jarabe’, ‘que antes les sobran letras que les faltan’, teremos a arma ‘jara’. Na tradução de Chwat temos:

Não há gente pior que estes boticários; são armeiros dos doutores; eles lhes dão as armas. Não há nada neles que não tenha achaques de guerra, e não aluda armas ofensivas: xaropes com excesso de letras; espátulas são espadas em sua língua; pílulas são balas; lavagens e medicamentos são canhões (Td. LC, 2006: 98).

A tradutora manteve a palavra ‘xarope’, preservando o significado que esta esconde quando algumas letras são retiradas (‘que antes les sobran letras que les faltan’): ‘xara’, que é uma seta (haste de madeira, guarnecida de uma ponta de ferro, e que se arremessa por meio de arco ou besta) feita de pau tostado. Ou seja, uma palavra que se desdobra em outra, formando uma arma.

Na seqüência, as palavras ‘bote’ e ‘pica’ voltam a ser usadas: ‘botes se dicen los de pica’. ‘Bote’ (homógrafo), como se sabe, refere-se tanto aos recipientes que levam os medicamentos elaborados pelos boticários, quanto aos golpes sofridos por aqueles que os usam; e por isso os ‘botes’ vêm acompanhados da palavra ‘pica’ (espécie de lança antiga). No entanto, essa frase foi retirada na tradução para o português. Uma sugestão seria a de substituir ‘bote’ por ‘morteiro’, que pode ser o canhão curto que lança projéteis com grandes ângulos de elevação, e também aquilo que se pisa no

almofariz (recipiente de pedra, metal etc., em que se trituram e homogeneízam substâncias sólidas). Ou seja, o vocábulo revela dois sentidos que se ligam a ‘boticário’. Ademais, poderia trocar ‘pica’ por ‘guerra’, para uni-la ao morteiro. Então teríamos a seguinte frase: “morteiros são ditos os de guerra”. Na seqüência, a tradutora manteve também os instrumentos que se referem ao boticário e aludem à guerra, preservando o duplo sentido, “espátulas são espadas em suas línguas; pílulas são as balas”.

Woolsey prefere uma tradução literal, não reproduzindo as coincidências lingüísticas entre as profissões de farmacêutico e soldado, e se atendo a semelhanças físicas ou de uso entre os instrumentos de trabalho de ambos: para tanto, teve de substituir o ‘aluda’ de Quevedo por ‘relate to’ (ter relação com/estar relacionado a), mas pôde manter todos os instrumentos mencionados por Quevedo: ‘espátulas são (ou seja: parecem-se a) espadas’ (note-se aqui também que a referência à etimologia de ‘espada’ foi eliminada), ‘pílulas são balas’, ‘injeções e agulhas são canhões’ etc. O único desvio maior ocorre com a expressão ‘botes se dicen los de pica’, que é por ele explicada: ‘with their hypodermic needles they shoot patients as soldiers shoot the enemy’ (com suas agulhas de injeção ‘atiram’ nos pacientes como soldados atiram no inimigo). Neste caso, pôde se aproveitar do fato de que, em inglês, o ato de vacinar traz conotação bélica: ‘vacina’ se diz ‘shot’, do verbo ‘shoot’ (atirar).

There is no group of people any more fierce than these druggists. They are the arms makers of the doctors: they give them their weapons. There is nothing of theirs that doesn't have some warlike significance and that does not relate to offensive weapons. Their *jarabes* or syrups have just a few too many letters to the *jara* or thrust of the spear; with their hypodermic needles they shoot patients as the soldiers shoot the enemy; spatulas are swords, in their jargon, and pills are bullets; injections and medicines are cannon, and so they are called medicine guns (Td. WW, 1976: 128).

Il n'y a pas de gens plus féroces que les apothicaires : leur boutique est un arsenal pour médecins ; ils les fournissent en armes. Rien chez eux qui ne fasse allusion à des armes de guerre : la lancette s'apparente à une arme d'hast, la seringue à une arme de jet ; « spatule » est un diminutif qui dérive de *spatha* – épée large et longue ; les suppositoires sont des munitions de siège ; « poudre » et « mortier » sont empruntés au vocabulaire de l'artillerie (Td. L/T, 2003: 152).

Louis/Tissier adotam um critério misto, e sua alusão a armas bélicas é tanto físico-utilitária quanto lingüística; para tal, não se atêm aos instrumentos escolhidos por Quevedo. Suas alusões físico-utilitárias são: lancetas e seringas são incorporadas a dois grupos de armas, ‘armes d'hast’ (armas cuja ponta afiada de metal está presa ao topo de um cabo de madeira, como uma lança) e ‘armes de jet’ (armas que se atiram ou projetam contra o oponente, como flechas, dardos e bumerangues), respectivamente;

também, supositórios são comparados a ‘munição para realização de cercos’. Suas alusões lingüísticas são: a etimologia de ‘espátulas’, remetendo a ‘espada’; o duplo sentido de ‘poudre’ (que significa tanto ‘pó’ quanto ‘pólvora’) e de ‘mortier’ (que significa tanto ‘almofariz’ – pequeno recipiente onde se realizam misturas – quanto ‘morteiro’).

### 3.1.8 Diminutivo

Para María Teresa Llano Gago (1984: 17), Quevedo utiliza os diminutivos como recurso humorístico para expressar três valores primordiais: valores depreciativos, irônicos e descritivos. Os depreciativos e irônicos são alcançados através do uso do aumentativo, reforçado por oposição e contraste, enquanto os valores descritivos são alcançados sobretudo com substantivos que descrevem partes do corpo, vestimentas ou atitudes ridículas.

Quevedo em “Sueño de la Muerte” personifica as figuras proverbiais, as frases feitas e as fórmulas cotidianas e lhes permite protestar contra a sua condição. Nessa passagem o narrador utiliza o diálogo e descreve ‘Mateo Pico’.<sup>45</sup>

El que acabó de decir esto [Rei Perico], cuando se llegó a mí un **muertecillo** muy agudo, y sin hacer cortesía, dijo: -Basta lo que han hablado, que somos muchos y este **pobrecico** está fuera de sí y aturdido. [...] -A buen tiempo sacáis el **refrancito**, que yo soy Mateo Pico y vengo a eso solo. [...] Quedé confuso de mi inadvertencia y desdicha de topar con el mismo Mateo Pico: era un **hombrecito menudito** todo chillido, que parece que se rezumaba de palabras por todas las coyunturas, **zambo de ojos y bizco de piernas**, y me parece que le he visto mil veces en diferentes partes (Ed. JC, 1993: 345-6).

Muitos dos diminutivos quevedianos guardam uma estreita relação com a expressividade, porque em certas ocasiões basta o autor usar um diminutivo para compreendermos o que pensa. O narrador, nesse trecho, usa vários diminutivos depreciativos que expressam desaprovação ou desagrado: ‘muertecillo’, ‘hombrecito’, ‘menudito’. Porém, Mateo Pico também os utiliza, ajudando sem querer na depreciação: ‘pobrecico’ e ‘refrancito’.

Além dos diminutivos, o narrador inclui na descrição física características que naquela época eram extremamente negativas, indicando uma pessoa de pouco caráter, ‘hombrecito menudito’ (homenzinho minúsculo), ‘zambo de ojos y bizco de piernas’ (zambeta de olhos e zarolho de pernas). Essa inversão na ordem, segundo Crosby, era

---

45 O provérbio “No dijera más Mateo Pico” era aplicado, segundo Crosby, em nota de rodapé, a qualquer afirmação disparatada (Ed. JC, 1993: 345).

algo que Quevedo gostava muito de fazer (Ed. JC, 1993: 346).

Na tradução de Chwat, Woolsey e Louis/Tissier alguns diminutivos são mantidos e outros suprimidos, como ‘pobrecico’ e ‘refrancito’. Porém, em Chwat, o que estava invertido, propositalmente, ‘zambo de ojos y bizco de piernas’, é ordenado: “caolho e de pernas tortas” (Td. LC, 2006: 108). Woolsey e Loius/Tissier mantêm as inversões: “knock-kneed in this eyes, and cross-eyed in this legs” (Td. WW, 1976: 146); “cagneux des yeux et bigle des jambes” (Td. LT, 2003: 170).

## 3.2 Tradução de palavras isoladas

### 3.2.1 ‘Alguacil’

Em “Alguacil endemoniado”, Calabrês se enfurece com o diabo que não quer se calar, e jogando-lhe água benta nas costas professa palavras para o esconjurar; este porém começa a gritar tentando escapular. A partir daí o próprio diabo explica ao clérigo que o meirinho tenta escapar por causa da água e não da benzedura, e o faz detalhando a etimologia da palavra ‘alguacil’, pois esta se assemelha fonologicamente a ‘água’. E para Quevedo os ‘alguaciles’, além de mentirosos e usurpadores, eram bêbados que, evidentemente, não suportavam a água.

-Clérigo, cata que no hace estos sentimientos el **alguacil** por la parte de bendita, sino por ser **agua**: ¿Hay cosa que tanto aborrezcan los **alguaciles**? Pues aun por no verla en su nombre llamándose propiamente ‘aguaciles’, han encajado una ele en medio, llamándose ‘alguaciles’. Y por que acabéis de conocer quién son y cuán poco tienen de cristianos, advertid que de pocos nombres que del tiempo de moros quedaron en España, llamándose ellos ‘**merinos**’, le han dejado por llamarse ‘**alguaciles**’, que es palabra morisca, ‘guacil’; y hacen bien, que conviene el nombre con la vida y ella con sus hechos (Ed. JC, 1993: 163).

Então, para os ‘alguaciles’ a água lhes aborrece tanto que para não escutarem essa palavra, ao ser pronunciado ‘alguacil’, colocaram um ‘l’ no meio, já que sem ela soaria ‘agua-cil’. Crosby, em nota de rodapé, explica que essa palavra deriva de ‘wasir’ (árabe: ‘ministro’, ‘visir’), precedido pelo artigo árabe, ‘al’; e acrescenta que a partir do *Poema del Cid* surgiu em espanhol o vulgarismo ‘aguazil’, empregado ainda por alguns copistas no século XVII. Quevedo, para fazer uma piada com a palavra ‘água’, inverteu o processo de vulgarização, atribuindo a intercalação da letra ‘l’ à vontade dos ‘alguaciles’. No *Diccionario de Autoridades*, de 1726, ‘alguacil’ é definido como “ministro de justícia con facultád de prender y traher vara alta de justícia [...]”.

Na explicação da etimologia, o diabo afirma também que na época dos mouros

os ‘alguaciles’ eram chamados de ‘merinos’; e o *Diccionario de Autoridades*, de 1734, assim o define:

1. Juez puesto por el Rey en algun territorio, en donde tiene jurisdiccion amplia: y este se llama Merino mayor, à distincion del puesto por el Adelantado ò Merino mayor, el qual tiene jurisdiccion para aquello solo que se deléga. Sale del Latino *Merinus* [...]. 2. *Merino* es nome antiguo de España, que quiere tanto decir como home, que ha mayoría para facer justicia sobre algun Lugar señalado. 3. *Merino* ò sayón que huviere de entregar à alguno de deudo que otro le deba, ò de otra cofa que tenga de lo fuyo, no tome mas para sí de la valía del diezmo.

Essa definição se aproxima bastante da fornecida pelo *Dicionário Caldas Aulete*, para explicar o significado de ‘meirinho’: “oficial de diligências, beleguim. Funcionário público que o rei antigamente nomeava para governar um território dando-lhe ampla jurisdição” (*Aulete*, p. 2563). Já o *Aurélio* traz “antigo funcionário judicial, correspondente ao oficial de justiça de hoje”. De acordo com essa definição e na recorrência em que a palavra ‘meirinho’ aparece nos textos brasileiros da época barroca, acredita-se ser uma boa escolha na hora de traduzir ‘alguacil’. O vocábulo é usado tanto por Antônio Vieira, no “Sermão de Santo Antônio”, quanto por Gregório de Matos:

[...] Vede um homem desses que andam perseguidos de pleitos ou acusados de crimes, e olhai quantos o estão comendo. Come-o o **meirinho**, come-o o escrivão, come-o o solicitador, come-o o advogado, come-o o inquiridor, come-o a testemunha, come-o o julgador, e ainda não está sentenciado, já está comido. São piores os homens que os corvos [...].<sup>46</sup>

Quem faz os círios mesquinhos? ...**Meirinhos** / Quem faz as farinhas tardas? ...Guardas / Quem as tem nos aposentos? ...Sargentos. / Os círios lá vêm aos centos, / e a terra fica esfaimando, / porque os vão atravessando / **Meirinhos**, Guardas e Sargentos.” (Matos in *Pólvora*, [19--]: 65).

Chwat em sua tradução mantém preferencialmente o termo ‘alguazil’,<sup>47</sup> que é encontrado no *Aurélio* como sinônimo de ‘aguazil’,<sup>48</sup> “oficial de diligências; meirinho, esbirro, beleguim”. Apesar de ‘alguazil’ ter sido usado por Aluísio Azevedo, em “O

---

46 <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0043-01823>  
<http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0043-01823.html> Edição de Referência: Sermões  
<http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0043-01823>  
<http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0043-01823.html> Edição de Referência: Sermões

47 No entanto, em uma passagem do “Sueño del Juicio”, a tradutora substitui ‘alguacil’ por ‘esbirro’, contradizendo sua escolha no texto a seguir (Td. LC, 2006: 31).

48 Em palestra feita na USP em 1986, Antônio Houaiss (1915-1999) falou sobre a influência do árabe na língua portuguesa. Segundo ele, por volta do século 10, “num total de 3 mil a 3,2 mil palavras do português primitivo há no mínimo 800 palavras de origem árabe. [...] Aguazil, que vai reaparecer, depois, já por influência francesa, como vizir, no século 19, é a nossa palavra arcaica alguazil”. Agência de Notícias Brasil-Árabe. <http://www.anba.com.br/especial.php?id=99>

esqueleto”<sup>49</sup>, e por Machado de Assis, em “A semana”,<sup>50</sup> numa pesquisa realizada no Google, o número de ocorrências foi bastante baixo (apenas 43); quanto a ‘aguazil’, esta teve um número de ocorrências bastante superior (35.400). Já, ‘meirinho’, aparece no Google, disparadamente, com 62.700 ocorrências. Eliane Zagury, em 1985, quando traduziu *Historia de la vida del Buscón*, também de Quevedo, optou por usar ‘meirinho’ (p. 11).

Cleric, please note that the constable is not acting this way because the water is holy, but because it is water. There is nothing that he detests more, for if the all him in good Castillian *alguazil*, there is an *l* in the middle which the word *agua* doesn't have. I have no underlings, nor informers, nor pretty notary. Take from me the weight of the container as you do with coal, and balance the account between me and that grabber. And so that you may know just who they are and what bad Christians they are, please note that of the few names left from the times of the Moors in Spain one was “merino”, which those fellows used to call themselves and they have abandoned it for “aguacil,” which is a Moorish word. And they are right to do so, for it fits their life, and their life goes along with deeds.” (Td. WW, 1976: 26)

« Clerc, prend garde ! Qu'elle soit bénite ou non est indifférent, c'est de l'eau don't l'alguazil a horreur. Il n'y a rien que ces gens-là haïssent autant, à preuve qu'un *l* a été glissé dans « alguazil » por épurer l'indésirable *agua* – eau. Et pour que tu comprennes mieux ce qu'ils sont et comme ils tiennent peu du chétien, sache qu'ils ont troqué l'appellation ancienne de *merino*\* contre celle d'« alguazil » (un des rares mots que les Mores ont laissés derrière eux en Espagne) – en quoi ils firent bien, car leur nom arabe est assorti à leurs vies et à leurs actes (Td. L/T, 2003: 57-8).

(n.t. a “merino” :) \* Dans l'Espagne médiévale, le *merino* était un magistrat nommé par le roi, et disposant de pouvoirs étendus dans le territoire placé sous sa juridiction.

L'alguazil étais appelé *merino chico*.

Louis/Tissier também optam por incorporar o termo ‘alguazil’ à sua tradução; Woolsey utiliza ‘constable’, “policial; condestável; aguazil; guarda-civil; rondante” (Alvim Corrêa, 1961b: 125). Mesmo assim, nenhuma das traduções substitui a etimologia cômica de Quevedo por outra, empregando em espanhol os termos ‘alguazil’ e ‘agua’ (Woolsey sem traduzir o segundo, Louis/Tissier traduzindo-o prontamente). Também ambas empregam ‘merino’ quando se trata de explicar que ‘alguazil’ é termo de origem moura; porém os tradutores franceses lançam uma nota de rodapé.

Nessa outra passagem, o ‘alguacil endemoniado’ (o meirinho que está com o diabo no corpo) vira ‘diabo alguacilado’; ou seja, contrariamente à expectativa é o

---

49 Biblioteca Virtual de Literatura. <http://www.biblio.com.br/conteudo/AluizioAzevedo/moesqueleto.htm>  
50 Aprende Brasil - Obras clássicas. [www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/a\\_semana.pdf](http://www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/a_semana.pdf)

diabo que vai estar com o meirinho no corpo. Ao longo dos *Sueños* o diabo manifesta nitidamente uma atitude de superioridade intelectual em relação aos homens. E Quevedo desumaniza os meirinhos, colocando-os numa situação inferior; ademais, se queixa de que o contato com eles resulta degradante para os diabos.

Y hase de advertir que los diablos en los alguaciles estamos por fuerza y de mala gana, por lo cual, si queréis acertar, me debéis llamar a mí **diablo alguacilado**, y no a éste **alguacil endemoniado** (Ed. JC, 1993: 161-2).

O estilo de Quevedo é rico também em neologismos, muitos deles produzidos pelo cruzamento de palavras. E esse tipo de invenção verbal é no satírico um elemento lúdico que contribui para o efeito de comicidade. Emilio Alarcos García, no artigo “Quevedo y la parodia idiomática”,<sup>51</sup> diz que as paródias são “flor y fruto del espíritu mordicante y burlón de Quevedo, de su mentalidad de escolástico avezado al discurso afilado y a la argumentación sutilizante, y de su fantasía deformadora y desrealizadora de cosas y actitudes”.

Woolsey e Chwat decidem-se pela tradução mais literal: “wherefore, if you want to be correct about me, you should call me a demon possessed of a constable and not say that he is constable possessed of a demon” (Td. WW, 1976: 25); “Deve-se advertir que os diabos nos alguazis estamos à força e de má vontade; por isso, se quer acertar deve chamar-me a mim de demônio de alguazil e não a ele de alguazil endemoniado” (Td. LC, 2006: 39). Porém, o *Aurélio*, não registra o verbete ‘endemoniado’, apenas ‘endemoninhado’, “que tem o Demônio no corpo; possesso; aquele que está, ou é endemoninhado”. Já o *Michaelis*, o *Houaiss* e o *Aulete* registram as duas variantes. Uma busca no Google dá como resultado 42.000 páginas para ‘endemoninhado’ e apenas 873 para ‘endemoniado’. A opção de Chwat parece se explicar simplesmente por uma retomada da palavra espanhola. É possível que a tradutora tenha escolhido ‘endemoniado’, sem consulta a obras de referência, partindo do pressuposto de que a grafia ‘endemoniado’ era a forma correta por conter a palavra ‘demônio’, o que não ocorre com ‘endemoninhado’. Em outras palavras, talvez a opção denote ao mesmo tempo literalismo e hipercorreção.

Louis/Tissier preservam o neologismo adotando “démon enalguazilé” e “alguazil démoniaque” (Td. LT, 2003: 56). Uma alternativa de tradução no português para manter os neologismos poderia ter sido o uso de “diabo meirinhado” e “meirinho

---

51 Centro Virtual Cervantes – *Las sátiras de Quevedo y su recepción: antología crítica*. Recopilación de Lía Schwartz. [http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo\\_critica/satiras/alarcos.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/alarcos.htm)

endemoinhado”.

### 3.2.2 ‘Corchete’

Outro oficial de justiça que aparece nas páginas iniciais do “Sueño del Juicio”, e que está associado ao ‘alguacil’, é o ‘corchete’. Assim o define o *Diccionario de Autoridades*, de 1729: “por alufion fe le daba este nombre antes à ciertos Ministros que tenian los Alguaciles para llevar agarrados à los presos y delinquentes: y oy llaman afsi à los Porteros de los Alcaldes”.

Y fue tanta la gente de los que había ayudado a perder, y que daban gritos contra ella señalándola, que se quiso esconder entre una caterva de **corchetes**, pareciéndole que aquella no era gente de cuenta aun aquel día (Ed. JC, 1993: 127-8).

Na tradução de Chwat encontramos várias designações para ‘corchete’. No “Sueño del Juicio”, uma prostituta tenta se esconder entre uma ‘caterva de corchetes’, por imaginar que ali não seria notada, pois estaria entre iguais (tão ruins e maus quanto ela). A tradutora, acreditando não ser de grande importância a escolha da prostituta, traduz ‘caterva’ por ‘multidão’, sem especificar (Td. LC, 2006: 29). No final deste sonho um anjo achou que ‘faltaban por juzgar alguaciles y corchetes’, e a tradução diz que ‘faltava julgar autoridades e ministros’ (Td. LC, 2006: 36), dando a impressão que se trata de classes superiores. Entretanto, ‘alguaciles’ e ‘corchetes’ fazem parte de uma classe considerada inferior entre os chamados agentes da lei. Já no “Infierno”, “Mundo por de dentro” e “Sueño de la Muerte”, os ‘corchetes’ recebem como tradução o termo ‘ajudantes’ – “diz-se de ou funcionário às ordens de outro; assistente, auxiliar” (*Houaiss*). Apesar de ser um termo bastante abrangente, parece-me uma escolha acertada, já que estes estão a serviço dos ‘alguaciles’.

Mas, uma alternativa para a tradução de ‘corchete’ poderia ser também ‘beleguim’, que segundo o *Dicionário de Caldas Aulete* é o “empregado inferior de justiça, que fazia as prisões juntamente com o alcaide”. E acrescenta que atualmente é um “termo de desprezo com que se designam vários agentes policiais e judiciais, e especialmente os oficiais de diligências, encarregados de intimar os mandados e de dar cumprimento às decisões judiciais, como prisões etc. F. talvez do árabe” (*Aulete*, p. 530). Por essa definição e pela que o *Diccionario de Autoridades* nos fornece, ‘beleguim’ parece um equivalente bastante apropriado para o termo ‘corchete’, que, aliás, caiu em desuso em espanhol com este significado. Outra fonte que pode servir de

apoio na escolha dos termos ‘beleguim’ e ‘meirinho’ é o seguinte provérbio português: “Quem anda de noite com alcaide e meirinho, ou é beleguim, ou gosta de vinho” (Chaves, 1945: 327). Esse provérbio, além de reforçar a cumplicidade dos dois, nos dá uma idéia da diferença hierárquica existente entre eles. Salienta a péssima reputação que tinham, como também o apodo de ‘vinosos’, dado por Quevedo.

Louis/Tissier e Woolsey também empregam vários vocábulos para traduzir ‘corchete’.<sup>52</sup> Em “Sueño del juicio” ‘una caterva de corchetes’ aparece na tradução francesa como “une foule d’archers” (uma multidão de arqueiros). Mais adiante, ainda neste texto, eles são nominados de ‘sergents’ (meirinho, agente de polícia), o que se repete também numa passagem de “Alguacil endemoniado”. Porém, nas próximas seis ocorrências, encontradas nos textos seguintes, eles parecem entrar em um consenso adotando ‘argousins’ (polícia).

Na tradução de Woolsey parece não haver hierarquia nem diferença entre ‘alguaciles’ e ‘corchetes’, e muitas vezes as funções se misturam; o vocábulo ‘constable’, é aplicado tanto a ‘alguaciles’ como ‘corchetes’, uma vez que não apareçam juntos: assim temos “crowd of constables” (multidão de policiais) (Td. WW, 1976: 09). Entretanto, quando eles aparecem juntos numa mesma frase, ‘corchete’ é substituído, na maioria das vezes, por ‘deputy’ (agente, comissário); ‘minion’ (subordinado) também aparece uma vez em “El mundo por de dentro”.

### 3.2.3 ‘Marón’

Nesse trecho do “Infierno”, ‘Marón’ não só alude ao sobrenome de Vírgilio, que era ‘Maro’ (Publius Vergilius Maro), como também zomba do mesmo chamando-o de idólatra de ‘Marón’ (‘morueco’ ou ‘carnero’); esta palavra vem do “árabe *muharram*, ‘proibido’, e faz alusão à interdição da carne de porco, no islamismo” (Aurélio).

Julio César Escalígero le estaba atormentando por otro lado con sus *Ejercitaciones* doctísimas, mientras penaba las desvergonzadas mentiras que escribió de Homero y los testimonios que levantó por levantar a Virgilio aras, hecho idólatra de **Marón** (Ed. JC, 1993: 256).

---

52 ‘Corchete’ e ‘alguacil’, ofícios que desempenham importantes papéis na sátira de Quevedo, e que costumam estar atrelados, formam o que Berman chama de “réseaux signifiants”. Para o crítico “toute œuvre comporte un texte ‘sous-jacent’, où certains signifiants clefs se répondent et s’enchaînent, forment des réseaux sous la ‘surface’ du texte, je veux dire: du texte manifeste, donné à la simple lecture. C’est le sous-texte, qui constitue l’une des faces de la rythmique et de la signifiante de l’œuvre. Ainsi reviennent de loin en loin certains mots qui forment, ne fût-ce que par leur ressemblance ou leur mode de visée, un réseau spécifique. [...] Ou seja, “la traduction qui ne transmet pas de tels réseaux détruit l’un des tissus signifiants de l’œuvre” (1999: 61-2).

Crosby, em nota de rodapé, explica que Escalígero expressou opiniões contrárias à *Odisséia* e à *Ilíada* de Homero, e favoráveis à *Eneida* de Virgílio; e que seu filho José Justo elogiou os ‘italianos’ Catulo, Virgílio e Estácio, e desprezou os ‘espanhóis’ Prudêncio, Lucano, Sêneca e Marcial. Para Quevedo isto era “maltratar con insolencia mi patria de los extranjeros”, e isso o motivou a censurar Escalígero, acusando-o de ‘idólatra’ de Virgílio mediante o chiste de ‘Marón’. O crítico ainda comenta que em conjunto com a imagem dos altares, ‘Marón’ alude à idolatria dos gregos e romanos que sacrificavam carneiros e outros animais para oferecer a seus deuses.

Woolsey (Td. WW, 1976: 86) e Louis/Tissier (Td. LT, 2003: 114) traduzem ‘Marón’ por ‘Maro’. O primeiro oferece uma nota de rodapé explicando que o sobrenome de Virgílio era ‘Maro’. Chwat prefere suprimir a última parte desse trecho: “Julio César Scalígero estava se atormentando, por outro lado em suas *Excitações*, enquanto pensava nas desavergonhadas mentiras que escreveu de Homero e as falsas testemunhas que levantou” (Td. LC, 2006: 75). Entretanto, *Excitações* não parece ser uma tradução apropriada para *Ejercitaciones*. Os tradutores do francês e do inglês intitulam a obra de *Exercises*.

### 3.2.4 Personificações de provérbios

Os mortos que desfilam no “Sueño de la Muerte” são, na sua grande maioria, personificações de provérbios e ditos populares, figuras históricas ou literárias que se queixam com justiça, perante um vivo (o narrador), da maneira como são tratados pelos homens no mundo, pois os vivos os converteram em algo parecido a um escudo para dizer todo tipo de bobagens. Trata-se então de uma categoria especial de mortos, já que são pessoas fictícias ou desprovidas há muito tempo do seu caráter histórico.

#### 3.2.4.1 ‘Cochitehervite’ e ‘Trochemoche’

-Señor mío, ¿esto no es cochite hervite? -Sí es -dijo muy demudado-: dígaos que soy **Cochitehervite**, y el que viene a mi lado -(aunque yo no le había visto)-, es **Trochemoche**, que somos más parecidos que el freír y el llover (Ed. JC, 1993: 384).

A comicidade conseguida graças a meios lingüísticos é rica e variada. Ao tocar a questão da comicidade de palavras isoladas não é possível deixar de falar em nomes próprios que os autores de comédias e de obras cômicas dão a suas personagens (Propp,

1992: 129).

‘Cochitehervite’, segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1729, “fe ha hecho alguna cofa atropelladamente, y con celeridad, fin guardar modo, tiempo ni término [...]”. No dicionário on-line da *RAE* este vocábulo não é encontrado. A expressão ‘a trochemoche’ é aplicada, segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1739, a algo realizado de forma disparatada e inconsiderada.

Chwat preserva as duas palavras no original, sem traduzi-las:<sup>53</sup> ‘Cochitehervite’ e ‘Trochimochi’ – variação que aparece em algumas edições (Td. LC, 2006: 121). Woolsey usa para a primeira ‘Get-it-Done-in-Short-Order’ (Td. WW, 1976: 169) que seria algo parecido com ‘tem-as-coisas-prontas-pra-já’; e para a segunda emprega ‘Helter-Skelter’, que significa “precipitadamente, desordenadamente, atabalhoadamente” (Alvim Corrêa, 1961b: 284).

Na tradução de ‘cochitehervite’ Louis/Tissier optam por incorporar um neologismo. ‘Toutatraque’ (Td. LT, 2003: 194) é proveniente de ‘tout à traque’. ‘Traquer’ significa “perseguir (caça silvestre) fechando o cerco em torno da presa; acostrar (a caça) em direção aos caçadores”, ou ainda, “perseguir alguém, forçá-lo a recuar” (*Le Petit Robert*). Parece-me que ‘traque’ deve, aqui, ser interpretado não necessariamente se referindo à caça, mas à correria e à pressa que resultam da perseguição. ‘Tout à traque’, então, significaria algo como “correndo feito um doido”. Quanto a ‘trochemoche’, eles optam por ‘Hurluberlu’ que se refere a uma pessoa estabanada, avoadada.

### 3.2.4.2 ‘Quintañona’

Crosby explica que no romanceiro ela era a que “servía a la reina Ginebra y escanciaba el vino a Lanzarote”. Era tradicionalmente a imagem satírica de uma pessoa extremamente velha. Quevedo, nesta passagem, intensifica a sátira ao descrever uma velha repugnante e logo em seguida revelar que era a famosa ‘Quintañona’.<sup>54</sup>

---

53 Chwat comenta que as deixou no original, assim como outras palavras, porque se as traduzisse “perderiam a graça que têm no original e a maior parte delas não poderia ser explicada com uma só palavra”. Chwat parece usar a estratégia da ‘resistência’ que Lawrence Venuti aborda em “A invisibilidade do tradutor” (1995). O teórico advoga por uma tradução que se acerque ao original; ele coloca em dúvida a ‘domesticação’ do texto de origem e da sua cultura uma vez que tenha sido transmitido e reescrito em uma linguagem acessível aos leitores destinatários. Para Venuti tal reescritura implica uma perda irremediável, uma falsificação do universo do discurso original, substituído por outro que está de acordo com as normas e cânones da cultura conservadora.

54 Ver capítulo II, item 2.3.5 (p. 85), referente à mulher.

Con su báculo venía una vieja o espantajo diciendo: “¿Quién está allá a las sepulturas?”, con una cara hecha de un orejón, los ojos en dos cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban de él que venía pescando calaverillas chicas. [...] -¡Ah señora! ¡Ah madre! ¡Ah tía! ¿Quién sois? ¿Queréis algo? Ella entonces levantando el *ab initio et ante saecula* de la cara y parándose, dijo: -No soy sorda ni madre ni tía; nombre tengo y trabajos, y vuestras sinrazones me tienen acabada. ¿Quién creyera que en el otro mundo hubiera presunción de mocedad, y en una cecina como ésta? Llegóse más cerca, y tenía los ojos haciendo aguas, y en el pico de la nariz columpiándose una moquita por donde echaba un tufo de cementerio. Díjela que perdonase, y preguntéle su nombre. Díjome: -Yo soy dueña **Quintañona**. -¿Que dueñas hay entre los muertos? -dije maravillado-. Bien hacen de pedir cada día a Dios misericordia más que *requiescant in pace* (descansen en paz), porque si hay dueñas, meterán en ruido a todos (Ed. JC, 1993: 373-6).

O dicionário da *RAE*, assim como o *Diccionario de Autoridades*, de 1737, indica que essa palavra veio de ‘quintal’, “por alusión a las 100 libras de que se compone”, e que significa centenário (‘que tiene 100 años’). Chwat opta por ‘dona Quintanona’ (Td. TC, 2006: 118), Louis/Tissier usam ‘la duègne Canonique’ (Td. LT, 2003: 189), como a dona consagrada, e Woolsey a chama de ‘Duenna’ [sic] ‘Quintañona’ (Td. WW, 1976: 163). Uma opção seria chamá-la de dona Centenária, para ressaltar a idade, ou ainda, dona Vivedoura, Longeva ou Macróbia. De acordo com Vladimir Propp, “os nomes cômicos são um procedimento estilístico auxiliar que se aplica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama” (1992: 131).

### 3.2.4.3 Chisgaravís

O dicionário da *RAE* apresenta outra grafia para essa palavra, ‘chisgarabís’, como sendo sinônimo de ‘chiquilicuatro’ (“zascandil, mequetrefe”). O *Diccionario de Autoridades*, de 1729, fala que é o “entremetido, bulliciôfo, que pronta è inconfideradamente se mete en cosas que no entiende, sin fondo ni comprehension para ellas”.

-¿Quién es éste? -pregunté yo-. Y dijo el viejo: -¿No has caído en quién puede ser? Éste es **Chisgaravís**. -Doscientos mil andan de éstos por Madrid -dije yo-, y no hay otra cosa sino Chisgaravises (Ed. JC, 1993: 363-4).

Ou seja, é o indivíduo que se mete onde não é chamado; mequetrefe; biltre, patife. Chwat deixa essa palavra igual ao original, sem traduzir (Td. TC, 2006: 114).

Woolsey traduz por ‘Mr. Busybody’ (Td. WW, 1976: 155), “xereta, bisbilhoteiro, intrometido” (*Wordreference*). Louis/Tissier usam ‘ce foutriquet de Chisgaravis’ (Td. LT, 2003: 180), sendo que o epíteto ‘foutriquet’ significa “homenzinho insignificante de quem não se faz caso”. “Foutriquet, subst. masc. Fam., péj. Personne chétive, de petite taille; personne insignifiante”.<sup>55</sup> O *Le Petit Robert* dá como termo em desuso. Apesar de ‘foutriquet’ e ‘futriheiro’ estarem etimologicamente ligados, os significados não coincidem, e ‘foutriquet’ não parece significar também ‘fofoqueiro’.

#### 3.2.4.4 ‘Matalascallando’, ‘Matalashablado’ e ‘Resucitalascallando’

‘Matalascallando’ era dito de quem fazia as coisas dissimuladamente. De acordo com Alberto Buitrago, em seu *Diccionario de dichos y frases hechas*, “matarlas callando” se aplica à expressão à pessoa que, apesar do seu aspecto e da sua suposta falta de capacidade, comete alguma ação geralmente não muito positiva. “El dicho nos lleva a pensar en alguien que, sin dar ninguna importancia al hecho y sin inmutarse, fuera incluso capaz de matar. *Parece tonto, pero no te fíes de él, porque las mata callando y en cualquier momento te puede buscar un problema*” (2006: 474). Felipe Maldonado apresenta outra variante: “‘Mátalas callando y tómalas a tiento, y pálpalas a tiento, o a ciegas’. Dícese del que con sosiego y secreto hace las cosas cautamente” (1982: 239). ‘Matalashablado’, segundo Crosby, era uma paródia da figura anterior e sátira dos faladores como mortíferos.

-¿Quién eres -le dije-, tan aciago que aun para martes sobras? -Yo soy -dijo- **Matalascallando**, y nadie sabe por qué me llaman así, y es bellaquería, que quien mata es a puro hablar, y éstos son **Matalashablado**: que las mujeres no quieren en un hombre sino que otorgue, supuesto que ellas piden siempre. Y si quien calla otorga, yo me he de llamar **Resucitalascallando**; y no que andan por ahí unos mozuelos con unas lenguas de portante, matando a cuantos los oyen; y así hay infinitos oídos con mataduras (Ed. JC, 1993: 395).

Essa passagem satiriza a mulher ‘pedigüeña’ (pidona; que mendiga) e o homem ‘maridillo’. A pidona é aquela que, sem o menor escrúpulo, importuna constantemente os homens, sejam eles próximos ou distantes, conhecidos e desconhecidos, e a quem seus adoradores devem estar constantemente enchendo de obséquios, se não querem vê-la insultada e esquiva. O marido consentido é aquele que, por fraqueza, descaramento ou negócio, negocia a própria mulher e torna a sua própria situação num ofício, como se fosse um alcoviteiro. Este se faz de desentendido quando tem promessa de dinheiro e de

---

55 <http://www.absurditis.com/index.php?page=dico&lettre=F&mot=Foutriquet>

comida por parte do amante. E se quem ‘calla otorga’, então serei chamado ‘Resucitalascallando’.

Quanto ao provérbio, Junceda (2006: 393) comenta que ele foi coletado do *El criticón*, e que assinala que quem não protesta ou contradiz quando é a ocasião dá a entender que está de acordo com o que se diz. “Refrán que enseña que el que no contradice en ocasión conveniente da a entender que aprueba” (Fernández, 1994: 56). O seu correspondente em português “Quem cala consente” é explicado por João Ribeiro como “antigo aforismo jurídico tomado ao *Brocardia juris* onde está segundo a fórmula: *Quit tacet consentire videtur*” (1984: 213).

Várias edições suprimem um longo trecho (3.639 caracteres, sem espaço), justamente onde se encontra essa passagem, entre outras. Ignacio Arellano (Ed. IA, 1999: 400) anuncia a falta da passagem em nota de rodapé; Felicidad Buendía (Ed. FB, 1981: 217-8) joga o trecho para uma nota de rodapé e indica que ele se encontra em *Juguetes de la niñez*. Nas traduções de Louis/Tissier (Td. LT, 2003: 201) e Chwat (Td. LC, 2006: 125) o trecho também não aparece. Em Woolsey (Td. WW, 1976: 177) temos a seguinte tradução para os termos: ‘Kill-and-Keep-your-Mouth-Shut’, ‘Kill-and-Spread-the-Word’, ‘Revive-Them-and-Keep-Your-Mouth-Shut’, que são traduções quase literais do espanhol: ‘Mate-e-Fique-de-Boca-Fechada’, ‘Mate-e-Solte-o-Verbo’, ‘Ressuscite-os-e-Fique-de-Boca-Fechada’.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar este trabalho são necessárias algumas considerações a respeito dos temas abordados. Ele se insere simultaneamente nos Estudos Hispânicos e nos Estudos da Tradução e procura contribuir para a construção de um espaço de reflexão sobre Quevedo no Brasil, onde ainda é pouco estudado. Traduções pioneiras, como a de Eliane Zagury (com *O gatuno: história da vida do gatuno chamado Dom Pablo, exemplo de vagabundos e espelho de velhacos*), de 1985, que introduziu Quevedo no Brasil, e dez anos depois como as de Líliliana Raquel Chwat (*A Hora de Todos e a Fortuna com Inteligência e os Sonhos*), de 2005 e 2006, respectivamente, mostram um interesse crescente do mercado editorial pelas obras do escritor espanhol.

De acordo com o exposto na introdução, esta tese analisou comparativamente três traduções recentes de *Sueños y discursos*, de Francisco de Quevedo: a de Wallace Woolsey para o inglês, a de Annick Louis e Bernard Tissier para o francês, e a de Líliliana Raquel Chwat para o português do Brasil, e examinou as estratégias utilizadas pelos tradutores, sobretudo de jogos de palavras.

*Sueños* sofreu censura da Inquisição, e nele foi evidenciado o papel do escritor de crítico social – que traça um impiedoso quadro satírico da sociedade. Nenhum estado ou ofício, defeito físico ou moral, idéia ou sentimento deixou de ser representado de maneira grotesca, vivaz e exagerada.

No primeiro capítulo procurou-se reconstituir o contexto histórico em que Quevedo escreveu as narrativas satíricas e alguns fatos de destaque da sua biografia. De fato, nos escritos quevedianos está o mais completo e rico repertório das idéias e as formas de vida do século XVII espanhol. Através do estudo desse contexto pôde-se avaliar melhor as traduções das obras de Quevedo, no capítulo III, em sua relação com o original, e também explorar os personagens satíricos que a compuseram, no capítulo II, pois se fez necessário compreender as circunstâncias em que apareceram, e que nortearam sua recepção por parte de seu público imediato. Também se tratou de explicar a narrativa que compunha os textos e a história dos manuscritos, no sentido de proporcionar uma compreensão cabal da obra.

Em um segundo momento, ainda no primeiro capítulo, foi desenvolvido um estudo sobre o Barroco na Espanha, Portugal e Brasil, com ênfase em seus maiores

expoentes: Quevedo, Vieira e Gregório. As obras de Vieira e de Gregório foram colocadas em paralelo com *Sueños* de Quevedo, identificando semelhanças e diferenças na escritura, apesar das diversidades cronológicas e geográficas.

Verificou-se que tanto Quevedo como Vieira perceberam os sintomas da decadência nacional e o crescente desencanto e desânimo do país, e que isso se reflete em suas obras. No Brasil, através de Gregório, surgiu o primeiro grande surto de formalização satírica da literatura brasileira, contra os abusos desmedidos do poder, contra a exploração econômica e o abuso de contravenções. Neles, o fosso entre querer e poder, a insatisfação diante da restrição das possibilidades concretas de realização no ambiente sociopolítico da Colônia, no caso de Gregório, da Espanha, no caso de Quevedo, e de Portugal, no caso de Vieira.

Os três escritores participaram ativamente da vida política da época. Vieira colocou-se em defesa dos negros e judeus, suscitando assim o ódio da Inquisição que o prendeu; Quevedo, seguindo um caminho diametralmente oposto ao que convém às necessidades dos tempos, odiou não só judeus e mouros, mas também todos os estrangeiros, negros, homossexuais, e apesar de ter sido um simpatizante da Inquisição, foi preso; Gregório também mostrou particular antipatia e repugnância pelos negros, homossexuais, judeus e mulatos, e assim como Vieira e Quevedo, pôs muita autoridade civil e religiosa em má situação, ridicularizando-as de forma impiedosa, o que lhe acarretou a deportação para Angola.

Ao contrário de Vieira, que defendeu a máxima de que “todos somos iguais aos olhos de Deus”, Quevedo e Gregório tiveram como objeto de suas sátiras toda uma classe de chamados imperfeitos ou defeituosos: os narigudos, gogos, beíquidos, surdos, calvos, canhotos, magros, baixos, míopes, sardentos, ruivos etc. Apoiando-se na descrição do físico e na exacerbação de várias deformações, procuraram atingir e aniquilar a sua dimensão moral. Quevedo, que leu detidamente os textos gregos, latinos e italianos que haviam tratado os narizes grandes de forma burlesca, dedicou poemas e textos em prosa a esta questão; ou seja, sua arte verbal fundiu estes modelos e amplificou suas agudezas. Portanto, o motivo do nariz descomunal, assim como outras características físicas, brinda não só a Quevedo, mas também a Gregório, um campo bastante rico onde esbanjar engenho lingüístico. Evidenciou-se, ademais, que esses dois poetas cantaram a beleza feminina, hiperbolizaram as delicadezas e as sutilezas do amor e transfiguraram com esplendor os aspectos mais triviais da realidade,

construindo com frequência uma estética do feio e do grotesco, do horrível e do macabro.

Vieira e Quevedo sentiram nostalgia da época dos reis venturosos – o primeiro com Dom Sebastião e o segundo com Carlos V –, e isso em virtude da decepção que tiveram com os soberanos contemporâneos. Quevedo os atacou de forma implacável em seus infernos, enquanto Vieira os comparou aos ladrões. Vieira se dedicou a especulações dinásticas e cálculos astrológicos para profetizar o ano em que se daria a grande transfiguração e o nome do imperador do mundo. Já Quevedo e Gregório criticavam em seus textos os alquimistas, por confeccionar ouro, e os astrólogos, considerados estúpidos por seus prognósticos equivocados.

Os três autores exibiram um atrevimento ímpar na denúncia de injustiças, atacando e condenando ferozmente os oficiais de justiça da época. Para eles, escrivães, meirinhos, juízes e advogados eram corruptos, falsários e ladrões, delinquentes cuja palavra não tinha valor. Outros ofícios também foram atacados, através dos jogos de palavras, como os de médico, boticário (pelos três escritores), alfaiate e despenseiro (por Quevedo e Gregório). No entanto, Gregório ganhou o epíteto ‘Boca do inferno’ por usar, muitas vezes, palavras grosseiras ou obscenas, o que não ocorre em Vieira e Quevedo.

No que se refere aos eclesiásticos, os três escritores barrocos criticaram a pobreza fingida e a hipocrisia religiosa. É na religião que a sátira afiou e aguçou sua palavra cortante para ferir fundo e expor publicamente de forma desprezível seu alvo, ressaltando o papel deformador e corrupto dos agentes da igreja na sociedade. Para Vieira, os frades dominicanos viviam da fé com as ganâncias da Inquisição, enquanto os jesuítas morriam pela fé no arriscado serviço das missões. Comodamente instalados na vida, os dominicanos se dedicavam a cultivar o estilo florido, rebuscado e escuro em seus sermões, de quem mais está preocupado com as agudezas do que com a verdade e a lição dos textos.

No capítulo II, que trata da sátira, canal privilegiado por Quevedo para expressar a insatisfação frente às condições da Espanha do século XVII, verificou-se que o escritor espanhol, nos *Sueños*, procurou atacar os vícios da sua época, através de personagens que representaram uma classe social, um ofício, uma virtude ou um determinado indivíduo. Todas as esferas da vida humana e social foram objeto da sátira impiedosa do escritor. Nada escapou a seu olhar agudo, que percebeu agudamente os pontos fracos dos seus contemporâneos.

Dentro da tradição satírica, o mais importante foi o tema da corrupção dos costumes sociais, já que de certo modo ele resume todos os demais. Temas como a política, o clero, o dinheiro, a mulher, o homossexualismo, as profissões, e os defeitos físicos, entre outros, foram tratados. Quevedo abordou o tópico, dando-lhe um notável desenvolvimento em todas as direções: nenhuma das classes sociais conhecidas esteve livre do seu severo crivo. Entretanto, constatou-se que alguns temas estiveram interligados com quase todos os outros, como é o caso do dinheiro.

Finalmente, no terceiro capítulo, procedeu-se à análise comparativa três traduções contemporâneas dos *Sueños*, destacando a arte verbal de Quevedo, através de uma seleção representativa de jogos de palavras, nas traduções dos *Sueños*, para o português do Brasil, de Lílina Raquel Chwat (*Os sonhos*. São Paulo: Escala, 2006), para o inglês, de Wallace Woolsey (*Dreams*. New York: Barrons Educational Series, de 1976), e para o francês, de Annick Louis e Bernard Tissier (*Songes et discours*. Paris: José Corti, 2003). Nele foram analisadas e confrontadas as escolhas dos tradutores, identificando as diferentes estratégias utilizadas por cada um. Foram examinados oito procedimentos: paronomásia, homonímia, polissemia, metaforização, antonímia, sinonímia, dissociação e diminutivo. Também foram analisadas as traduções de algumas palavras isoladas e de personificações de provérbios.

Foi traçado um breve perfil dos tradutores, seus trabalhos e suas obras traduzidas, enfocando a edição analisada. Com isso pôde-se identificar, seguindo recomendações de Berman e de outros estudiosos, “quem é o tradutor”, com destaque para sua formação, experiência como tradutor, da profissão que exerce, se é plurilíngüe ou não, e muitas outras informações, pois, segundo Berman, “Œuvre et existence” estão ligadas (1995: 73). Através dessa exposição conseguiu-se visualizar a “posição tradutiva” e o “projeto de tradução” dos tradutores, porque é importante atentar para o modo como se instaura o diálogo entre as instâncias de tradução e de criação.

Através do levantamento biográfico dos tradutores verificou-se que tanto os tradutores franceses, Annick Louis e Bernard Tissier, quanto o tradutor inglês, Wallace Woolsey, possuem experiência como escritores e tradutores; ademais, Louis e Woolsey são professores universitários em Ciências Humanas. A experiência que possuem como escritores e professores universitários lhes emprestam em autoridade e crédito para escrever o prólogo e os agradecimentos, no caso da edição francesa, e prefácio, estudo introdutório, dedicatória e outros, no caso da americana. Ressalte-se que esses espaços

que antecedem a obra são considerados importantes por darem voz e visibilidade ao tradutor.

Os tradutores franceses e o tradutor inglês demonstraram ser conhecedores de Quevedo. Os dois primeiros, no prólogo, afirmaram saber que a arte do escritor espanhol é a arte da proeza estilística, da ambigüidade, do duplo sentido, do indefinível, do acúmulo e da repetição, justificando assim, com muito talento e faculdade inventiva, a tentativa de reproduzir o texto recriando-o, para manter os jogos de palavras. Para eles, não há outro escritor igual no manejo da elipse, do hipérbato, da antítese, do paradoxo, da ambigüidade, da anfibologia, ou no encadeamento de imagens e idéias. Conhecedores de todos procedimentos literários, expuseram claramente na introdução as suas intenções, e nesse sentido pode-se afirmar que foram coerentes com o que propuseram, pois afirmam que não tentaram esclarecer, explicitar, desenvolver ou reconstruir um contexto distante e estrangeiro; ao contrário, eles se esforçaram por ficar dentro de uma literalidade lúdica e ambígua, imbuídos da idéia de que o leitor francês não precisa que lhe expliquem algo que ninguém explicou ao leitor hispânico. Também evidenciaram que quando as acrobacias lingüísticas do autor resultaram em um francês incorreto ou ilegível, optaram por uma forma distinta de literalidade, inspirando-se em recursos e movimentos da língua de Quevedo para dar livre curso à imaginação, através de neologismos ou expressões idiomáticas.

Woolsey, por outro lado, na introdução, soube descrever com riqueza de detalhes a vida de Quevedo e as circunstâncias históricas e políticas daquela época, e que estão refletidas na obra. Ele relatou também um pouco da história das traduções dos *Sueños* para o inglês, mostrando que um texto não se dá como unidade fechada e sim em função do modo como entendemos a sua relação com outros textos. Consultou e examinou outras traduções, talvez tanto para evitar erros já repetidos como para resolver as próprias dúvidas. O tradutor soube verter para o inglês grande parte dos jogos de palavras, recriando o texto e incorporando expressões que realçam o estilo quevediano.

Através do perfil traçado de Liliana Raquel Chwat, verificou-se que ela possui uma vasta experiência em traduções, tanto técnicas quanto literárias. Apesar de estar traduzindo textos literários há pouco tempo, sua produção é vasta. Apenas dois anos após o seu ingresso na Editora Escala, já traduziu dezesseis volumes da coleção *Grandes Pensadores*. No entanto, para conseguir informações a respeito da tradutora e da obra traduzida foi necessário contatá-la através de e-mail enviado à editora, com

perguntas direcionadas, pois não havia informação alguma nas páginas iniciais da obra, nem na apresentação escrita pelo coordenador da edição. Assim, só foi possível se chegar a um perfil através da gentileza da própria tradutora que se dispôs a responder as perguntas.

Chwat, assim como os tradutores do francês e do inglês, afirmou ter lido muitas obras de e sobre Quevedo, como diria Rosa Freire d'Aguiar, impregnando-se de seus “tiques e truques”, (2004: 89), visando compreender melhor o estilo e a época vivida e retratada pelo escritor na obra *Sueños*; e frente a problemas de vocabulários, revelou ter escolhido transmitir a idéia, para um melhor entendimento por parte do seu leitor, para tornar a leitura amena, agradável e divertida.

Na prática, o que se percebeu é que Chwat optou por uma tradução mais literal, chegando inúmeras vezes à exclusão de palavras ou até de frases inteiras, quando a sua reprodução não foi possível. Poucas vezes o texto foi recriado, de forma a manter os jogos de palavras, e quando isso ocorreu parece ter sido por pura coincidência, com palavras que puderam ser conservadas, pois possuíam a mesma grafia e significado tanto no espanhol como no português. Procedimentos literários tão utilizados por Quevedo, como elipses, neologismos, homônimos e outras, foram quase totalmente eliminadas, priorizando o significado; no entanto, algumas passagens só eram divertidas porque brincavam com o duplo sentido, e quando foram traduzidas literalmente acabaram até comprometendo a compreensão do leitor.

Finaliza-se esse trabalho afirmando, concorde a opinião de Maurício Mendonça Cardoso (2004: 59), que a demanda por qualidade na tradução não pode ser estimulada através do simples esforço isolado de tradutores ou de críticos; ao contrário, esse objetivo só pode ser perseguido dialogicamente, a partir de uma aproximação entre a prática da crítica e a prática da tradução – ou seja, à medida que a prática crítica consiga contribuir para a prática da tradução e a tradução, por sua vez, possa refletir, em sua prática, o produto desse diálogo com a crítica. É o “caráter construtivo” dessas práticas, ressalta Mendonça Cardoso, que se torna central, pois uma crítica de tradução construtiva é aquela que não ignora a instância de tradução, que dá ouvidos e direito de voz ao tradutor, que vai ao seu encontro, enfim, é uma crítica fundada no diálogo, na relação construtiva com a tradução e na construção de um espaço comum que torne possível essa relação.

## BIBLIOGRAFIA

ABAD, Francisco: *Diccionario de lingüística de la escuela española*. Madrid: Gredos, 1986.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Movimentos e estilos literários*. São Paulo: Scipione, 1995.

AGUIAR, Rosa Freire d'. *Memória de tradutora*. Entrevista a Marlova Aseff e Dorothée de Bruchard; edição do texto Marlova Aseff; prefácio de Clélia Piza. Florianópolis: Escritório do Livro / NUT/UFSC, 2004.

ALARCOS GARCÍA, Emilio. "Quevedo y la parodia idiomática". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, ISSN 0570-7218, Tomo 5, 1955, pp. 3-38.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: FGV, Jorge Zahar Editor, 1999.

ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. V. 2. Madrid: Gredos, 1967.

ALVAREZ RUBIO, Julio. *Profesiones y nobleza en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Colegios Notariales de España, 1999.

AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1965.

ARELLANO AYUSO, Ignacio. "Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo". *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 1, 1997, pp. 15-40.

\_\_\_\_\_. "Quevedo en su laberinto: la anotación de los textos quevedianos". *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 4, 2000, pp. 13-26.

ARRIERO RANZ, Francisco; CASTILLO GÓMEZ, Antonio (ccord.). *Las mujeres en la historia de España (siglos XIII al XX)*. Torrejón de Ardoz: Ajuntamiento de Torrejón. Delegación la Mujer, DL, 1993.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e Perdidos. Ensaio de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.

ARROJO, Rosemary. "A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne." In *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

AZAUSTRE GALIANA, Antonio “La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 3, 1999, pp. 23-58.

\_\_\_\_\_. “La transmisión textual de las obras burlescas de Quevedo”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 10, 2006, pp. 15-32.

AZEVEDO, João Lúcio de. *História de António Vieira*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1931.

BARBEIRO CARNEIRO, María Isabel. *Mujeres del siglo XVII entre Europa y Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales: Área de Régimen Interior y Personal, 1990.

BARTOLOMÉ PONS, Esther. *Quevedo: El autor y su obra*. Barcelona: Barcanova, 1984.

BASTIDE, Roger. *Brasil terra de contrastes*. São Paulo: DIFEL, 1975.

BELLINI, Giuseppe. *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. Tradução de J. Enrique Ojeda. New York: Eliseo Torres and sons, 1976.

BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Tradução de Pablo Bordonaba. Barcelona: Crítica, 1983.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa (renúncia) do tradutor”. In *Antologia Bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução, vol 1: alemão-português*. Werner Heiderman (org). Florianópolis: NUT/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001. Tradução de Susana Kampff Lages.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.

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

\_\_\_\_\_. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Tradução de Marie-hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BESSELAAR, José Van Den. *António Vieira: o homem, a obra, as ideias*. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.

BIRMINGHAM, David. *Historia de Portugal*. Traducción de M<sup>a</sup> Ángeles Martínez García. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BLANCO MOREL, Mercedes. “Métaphore et paradoxe dans deux sonnets de Quevedo”. *Bulletin hispanique*, ISSN 0007-4640, Vol. 85, N<sup>o</sup> 1-2, 1983, pp. 83-104.

\_\_\_\_\_. “Del Infierno al Parnaso: Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, ISSN 1138-6363, N<sup>o</sup> 2, 1998, pp. 155-194.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I, II, III e IV*. Barcelona: Emecé, 1996.

\_\_\_\_\_. “Las dos maneras de traducir”. In *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

BUSARELLO, Raulino. *Máximas latinas: para o seu dia-a-dia: repertório de citações, provérbios, sentenças e adágios: tematizados e traduzidos*. Florianópolis: Ed. do Autor, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOUVIER, René. *Quevedo: hombre del diablo, hombre de Dios*. Barcelona: Vitae, 2004.

BRENAN, Gerald. *Historia de la literatura española*. 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.

BRITTO, Paulo Henriques. “Desconstruir para quê?”, in *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001, v. 2, n. 8, pp. 41-50.

\_\_\_\_\_. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, in *As margens da tradução*. BERNARDO, Gustavo (org.). Rio de Janeiro. Caetés, 2002, pp. 54-69.

BUITRAGO JIMÉNEZ, Alberto. *Diccionario de dichos y frases hechas*. 13<sup>a</sup> ed. Madridd: Espasa, 2006.

CABRAL, Tome. *Novo dicionário de termos e expressões populares*. Fortaleza: UFC, 1982.

CACHO CASAL, Rodrigo. *Dante y Quevedo: la Divina Commedia en los Sueños*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies: Cañada Blanch, 2003a.

\_\_\_\_\_. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003b.

\_\_\_\_\_. “Anton Francesco Doni y los ‘Sueños’ de Quevedo”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 7, 2003 (Ejemplar dedicado a: Quevedo y la erudición de su tiempo), pp. 123-145.

\_\_\_\_\_. “El neologismo parasintético en Quevedo y Dante”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 4, 2000, pp. 417-446.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. 1º Volume (1750-1836). Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Matos*. 2ª ed., Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

\_\_\_\_\_. “Da tradução como criação e como crítica”, in CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967, pp. 21-38.

CAMPOS, Juana G.; BARELLA, Ana. *Diccionario de Refranes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1994-5.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Angel. “Los ‘exempla’ femeninos en la obra grave de Quevedo”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 9, 2005, pp. 33-54.

CARILLA, Emilio. *Quevedo: entre dos centenarios*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Lengua y Literatura Españolas, 1949.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. V. II. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.

CARRASCO, Rafael. *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*. Barcelona: Laertes, 1985.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Itatiaia: Belo Horizonte, 1989.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira. Manifestações literárias do Período Colonial*. 3ª ed. V. 1. São Paulo: Cultrix, 1972.

CASTELLÕES DE OLIVEIRA, Maria Clara. “A prova do estrangeiro” (resenha). In: *TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia*, FFLCH-USP, número 9. São Paulo: Humanitas, FFLCH, USP, 2003.

CASTRO, Américo. *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1954.

CHAVES, Pedro. *Rifoneiro português*. 2ª ed. Porto (Portugal): Editorial Domingos Barreira, 1945.

CHEVALIER, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. 1ª ed. Madrid: Turner, 1976.

\_\_\_\_\_. *Tipos cómicos y folklore*. Madrid: Edi-6, 1982.

\_\_\_\_\_. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992.

CHOCIAY, Rogério. *Os metros do boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

CLAMURRO, William H. "Quevedo y la lectura política". *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 5, 2001, pp. 95-108.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Visor, 1992.

COSTA, Maria Cristina Rigoni. *O léxico de profissões e ofícios*. Costa. Rio de Janeiro: UFRJ, 1989.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Volume 1, tomo 1. Rio de Janeiro: Sul Americana, Livraria São José, 1955.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura no Brasil*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Do Barroco*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Tempo Brasileiro, 1994.

COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Felipe C.R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia, 1994.

CROSBY, James O. "La última prisión de Quevedo: Documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos". *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 1, 1997, pp. 101-124.

\_\_\_\_\_. "‘‘Más he querido atreverme que engañarme’': Quevedo frente al dilema de hablar o callarse en ‘Los sueños’". *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 5, 2001, pp. 109-124.

CROSBY, James O.; JAURALDE POU, Pablo. *Quevedo y su familia en setecientos documentos notariales, 1567-1724*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. “La poética imposible de Quevedo”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 7, 2003 (Ejemplar dedicado a: Quevedo y la erudición de su tiempo), pp. 191-206.

CURTIUS, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.

DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

\_\_\_\_\_. *La Mala vida en la España de Felipe IV*. Prólogo de Gregorio Marañón. 4ª ed. Madrid Espasa-Calpe, 1967.

\_\_\_\_\_. *El desenfreno erótico*. Madrid: Alianza, 1995.

DEL RÍO, Ángel. *Historia de la literatura española*. V. 1. Barcelona: Bruguera, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2002.

DIAS, Ângela Maria. *O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Antares: Inelivro, 1981.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *El Barroco literario*. Buenos Aires: Columba, 1970.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio. “Una premática, una genealogía y dos textos de Quevedo”. Em: *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 1, 1997, pp. 125-150.

DOLET, Etienne, “La manière de bien traduire d’une langue em autre”/ “Como traducir bien de uma lingua a outra”. In F. Lafarga (ed.), *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*. Tradução de Caridad Martinez. Barcelona, EUB, 1996.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. 2 volumes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963-1970.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Marília: Faculdade de Filosofia, 1968.

DUARTE, Enrique. “Presencias diabólicas en Quevedo”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 8, 2004 (Ejemplar dedicado a: Actas del Congreso Internacional: ‘Quevedo, lince de Italia y zahorí español’, Universidad de Palermo 14-17 Mayo de 2003), pp. 125-154.

ETREROS, Mercedes. *La sátira política en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.

ETTINGHAUSEN, Henry. “Austeridad viril vs consumismo afeminado: Quevedo ante el final del reinado de Felipe II”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 3, 1999, pp. 143-156.

\_\_\_\_\_. “¿Turista conceptista? La irrealidad de la realidad en Quevedo”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. ISSN 1138-6363. Nº 8, 2004 (Ejemplar dedicado a: Actas del Congreso Internacional: ‘Quevedo, lince de Italia y zahorí español’, Universidad de Palermo 14-17 Mayo de 2003), pp. 155-170.

FAVERI, Cláudia Borges de e TORRES, Marie-Hélène Catherine (orgs.). *Antologia Bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução, vol 2: francês-português*. Florianópolis: NUT/Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

FEIJOO, Benito Jerónimo. *Controversias clásicas sobre medicina*. 2ª ed. Masnou: Laboratorios del Norte de España, 1932.

\_\_\_\_\_. *Textos sobre cuestiones de medicina: 1726-1760*. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno: Pentalfa, 1999.

FERNÁNDEZ, Mauro. *Diccionario de Refranes*. Madrid: Alderaban, 1994.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (coord.). *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Traducción de Martí Soler Madrid: Siglo XXI de España, 1987a.

\_\_\_\_\_. *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Siglo XXI de España, 1987b.

GARCÍA CÀRCEL, Ricard. *Herejía y sociedad en el siglo XVI: la Inquisición en Valencia, 1530-1609*. Barcelona: Península, 1980.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) e Academia Literaria Renacentista. *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista: Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre*, 1980. 1ª ed. Reimpresa. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.

GARZA CARVAJAL, Federico. *Quemando mariposas. Sodomía e império en Andalucía y México siglos XVI-XVII*. Traducción de Lluís Salvador. Barcelona: Laertes, 2002.

GAVILANES, José Luis; APOLINÁRIO, António (eds.). *Historia de la literatura portuguesa*. Madrid: Cátedra, 2000.

- GOMES, Francisco Casado et al. *Aspectos do Barroco em Portugal, Espanha e Brasil*. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre: Sulina, 1972.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa: um estudo de Plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GÓMEZ-QUINTERO, Ela Rosa. *Quevedo, hombre y escritor en conflicto con su época*. Miami (Flórida): Universal, 1978.
- GÓMES DE LA SERNA, Ramón. *Quevedo*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- GOMES MACHADO, Lourival. *Barroco Mineiro*. Apresentação de Rodrigo M. F. de Andrade, introdução e organização de Francisco Iglesias, e fotografias de Benedito Lima de Toledo. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GONZÁLEZ DE LA CALLE, Pedro Urbano. *Quevedo y los dos Sénecas*. México: El Colegio de México, 1965.
- GONZÁLEZ MUÑIZ, Miguel Ángel. *Quevedo*. Madrid: Júcar, 1984.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. *La España del siglo de oro*. Madrid: S.A.E. de Traductores y Autores, 1940.
- GONZALO GARCÍA, Consuelo; GARCÍA YEBRA, Valentín (eds.). *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2005.
- Grupo de Investigación Traducción, literatura y sociedad (ed). *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez, 2004.
- GUERRERO SALAZAR, Susana. *La parodia Quevediana de los mitos. Mecanismos Léxicos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- GUILLÉN, Claudio. *El primer siglo de oro. Estudios sobre género y modelos*. Barcelona: Crítica, 1988.
- GUINSBURG, Jacó. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GUIRAUD, Pierre. *Les jeux de mots*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- HATTNER, Álvaro L. “Nota de pé de página: Alicerce Fundamental da Tradução”, in *Tradução e Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores*. Faculdade Ibero-Americana de Letras e Ciências Humanas. Ed. Álamo. São Paulo, nº 6, 1985.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fonte, 1994.

HERRERA PUGA, Pedro. *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*. Prólogo de Jose Cepeda Adan. Granada: Universidad de Granada, Secretariado de Publicaciones, 1971.

HERRERO, Miguel. *Ofícios populares en la sociedad de Lope de Vega*. Madrid: Castalia, 1977.

HESS, Rainer [et al.]. *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*. Versión española de José M<sup>a</sup> Díaz-Regañón López. Madrid: Gredos DL, 1995.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Tradução de Angel Guillén. Madrid: Guadarrama, 1969.

*Homenaje a Emilio Alarcos García*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras, 1965-1967.

HOROZCO, Sebastián. *El libro de los proverbios glosados*. Volumes I e II. Edição do manuscrito, introdução e notas de Jack Weiner. Kassel: Reichenberger, 1994.

IFFLAND, James. *Quevedo and the grotesque*. London: Tamesis, 1978-1982.

IRIBARREN, Jose María. *El Porqué de los dichos: sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*. 6<sup>a</sup> ed. Estudo introdutório e Índices a cargo de José Maria Romera. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1994.

JAURALDE POU, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Prólogo de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Castalia, 1999.

JONES, R. O. *Historia de la literatura española. Siglo de oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII)*. Tradução de Eduardo Vázquez. Edição revisada por Pedro M. Cátedra. Barcelona: Ariel, 1985.

JUNCEDA, Luis. *Diccionario de refranes*. 7<sup>a</sup> ed. Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester. Madrid: Espasa, 2006.

KAMEN, Henry. *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*. Tradução de Fernando Santos Fontela. 2<sup>a</sup> ed. corregida y aumentada. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

KITSON, Michael. *O Barroco*. Tradução de Álvaro Cabral, Áurea Weissenberg, Donaldson Garschagen, Henrique Benevides, Lélia Contijo Soares, Sílvia Jambeiro e Vera N. Pedroso. Tiragem especial para distribuição da Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. São Paulo: EXPED, AGGS Indústrias Gráficas, 1979.

LACERDA, Roberto Cortes de; LACERDA, Helena da Rosa Cortes de; ABREU, Estela dos Santos. *Dicionário de provérbios: francês - português - inglês*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

LÁZARO Carreter, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Catedra, 1984.

\_\_\_\_\_. *Diccionario de términos filológicos*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1968.

LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Tradução de M<sup>a</sup> Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1992.

LEOPARDI, Giacomo. “Fragmentos sobre tradução”. In *Antologia bilingüe - Clássicos da Teoria da Tradução. Volume 3 - Italiano/Português*. Andréia Guerini & Maria Teresa Arrigoni (orgs.). Florianópolis: NUT, 2005. Tradução de Andréia Guerini.

LISBOA, João Francisco. *A vida do padre António Vieira*. Prefácio de Peregrino Júnior. Rio de Janeiro: Jackson, 1964.

LOPRETE, Carlos Alberto. *Literatura española, hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1981.

LUTERO, Martin. “Sendbrief vom Dolmetschen” / “Circular acerca de traducir”. In F. Lafarga (ed.), *El discurso sobre la traducción en la historia*. Tradução de Pilar Estelrich. Antologia bilíngüe, Barcelona, EUB, 1996.

LLÁCER LLORCA, Eusebio V. *Sobre traducción: Ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2004.

LLANO GAGO, Maria Teresa. *La obra de Quevedo: algunos recursos humorísticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984.

MALDONADO, Felipe C. R. *Refranero Clásico Español*. Madrid: Taurus, 1990.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Prefácio de Guilherme Simões Gomes Jr, tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Edición corregida y aumentada al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1990.

\_\_\_\_\_. “Quevedo y la literatura de las cortes”, *Revista de Estudios Políticos*. N° 15, Madrid: 1959.

MARICA, Mariano José Pereira da Fonseca. *Máximas, pensamentos e reflexões*. [s. l.]: [s. n.], [197-].

MARTINENGO, Alessandro. *La astrología en la obra de Quevedo*. Pamplona: EUNSA, 1992.

MARTÍNEZ CONDE, Francisco F. *Quevedo y la monarquía: un modelo de rey*. Madrid: Endymion, 1996.

MARTINS, Mário. *A sátira na literatura medieval portuguesa*. Lisboa [Portugal]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

MATOS, Gregório de. *Obras Completas de Gregório de Matos*. Volume V. Crônica do viver baiano seiscentista. Salvador: Ed. Janaína, (s.d.).

\_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de Gregório de Matos* (seleção de Darcy Damasceno). São Paulo: Global, 1985.

\_\_\_\_\_. *Gregório de Matos* (seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico de Antônio Dimas). 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

\_\_\_\_\_. *Gregório de Matos: obra poética* (edição de James Amado; preparação e notas de Emanuel de Araújo). 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

\_\_\_\_\_. *Antologia Gregório de Matos Guerra*. Seleção e notas de Higino Barros. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poemas satíricos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MENDONÇA CARDOZO, Maurício. “Solidão e Encontro: Prática e Espaço da Crítica de Tradução Literária” (Tese). Orientada pela Profª. Drª. Irene Aron. Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.

MONDIMORE, Francis Mark. *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Paidós, 1998.

MOYA, Virgilio. *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madridd: Cátedra, 2004.

MUÑOZ, José Luis. *El Barroco*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.

MUÑOS NÚÑEZ, Maria Dolores. *La polisemia léxica*. Cádiz Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones 1999.

NIDA, Raimundo. *Prosas de Quevedo*. Barcelona: Crítica, 1981.

NEVES, Roberto de Souza. *Dicionários de expressões latinas usuais: 15.000 adágios, provérbios, máximas etc*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

NIETZSCHE, Friederich. “Sobre o problema da tradução”. In *Antologia bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução, vol 1: alemão-português*. Werner Heiderman (org.).

Florianópolis: NUT/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001. Tradução de Richard Zenker.

NOLTING-HAUFF, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*. Tradução de Ana Pérez de Linares. Madrid: Gredos, 1974.

OLIVER, Juan Manuel. *La poesía del barroco: Quevedo*. Montevideo: Oltaver; São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1993.

ORELLANA, Francisco José. *Quevedo: novela histórica*. Barcelona: Libr. Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1857.

ORTEGA Y GASSET, José. “Las dos grandes metáforas. En el segundo centenario del nacimiento de Kant”, in *Obras Completas*. Tomo II. Madrid: Revista de Occidente, (1946-1983), 1946.

\_\_\_\_\_. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

ORTIGA, Odília Carreirão. *O riso e o risível em Millor Fernandes: o cômico, o satírico e o “humor”*. 1992. 276f. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo.

PALACIN, Luís. *Vieira e a visão trágica do Barroco*. São Paulo: Hucitec, Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

PEERS, E Allison. *Historia del movimiento romántico español*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1967.

PERAITA, Carmen. *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y arte del consejo*. Kassel: Reichenberger, 1997.

PEREIRA S.J., Padre Bento. *Florilégio dos modos de falar e adágios da língua portuguesa*. Lisboa: Paulo Craesbeeck & Cia, 1655.

PÉREZ CUENCA, Isabel; SCHWARTZ LERNER, Lía. “Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca”. In: *Boletín de la Real Academia Española*, ISSN 0210-4822, Tomo 79, Cuaderno 276, 1999, pp. 67-91.

PÉREZ MOLINA, Isabel [et al.]. *Las mujeres en el Antiguo Régimen: imagen y realidades. XVI-XVIII*. Barcelona: Icaria, 1994.

PEREZ MUÑOZ, Isabel. *Pecar, delinquir y castigar: el tribunal eclesiástico de Coria en los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Institución Cultural el Brocense. Diputación Provincial de Cáceres, DL, 1992.

PIÉTRI, François. *España del siglo de oro*. Tradução de Felipe Ximénez de Sandoval. Madrid: Guadarrama, 1960.

PIÑEYRO Y AGUILAR, Tomás. *Dos siglos de nuestra Historia: 1469 á 1668: estudios políticos*; Marqués de Bendaña. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905.

POLVORA, Hélio. *Para conhecer melhor Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

POTTIER NAVARRO, Huguette. *La polisemia léxica en español: teoría y resolución*. Versión española de Segundo Álvarez Pérez. Madrid: Gredos, 1991.

PRATA, Marco. *Mas será o Benedito!: dicionário de provérbios, expressões e ditos populares*. 13ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

PROFETI, Maria Grazia. *Quevedo: la scrittura e il corpo*. Roma: Bulzoni, 1984.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. *Obras Completas*. (edição de Luis Astrana Marín). 4ª ed. Madrid: Aguilar, 1952-1958.

\_\_\_\_\_. *Dreams*. Tradução de Wallace Woolsey. Woodbury: Barron's Educational Series, 1976.

\_\_\_\_\_. (edição de Felicidad Buendía). *Obras completas: Obras en Prosa*. V. 1. Madrid: Aguilar, 1981.

\_\_\_\_\_. (edição de Felipe C. R. Maldonado). *Sueños y Discursos*. Madrid: Castalia, 1982.

\_\_\_\_\_. *O gatuno: história da vida do gatuno chamado Dom Pablo, exemplo de vagabundos e espelho de velhacos*. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Global, 1985.

\_\_\_\_\_. (prólogo e seleção de Jorge Luis Borges). *Antología poética*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1985.

\_\_\_\_\_. (edição anotada de James O. Crosby). *Sueños y Discursos*. Madrid: Castalia, 1993.

\_\_\_\_\_. (edição crítica de James O. Crosby). *Sueños y Discursos*. 2 volumes. Madrid: Castalia, 1993.

\_\_\_\_\_. (edição anotada de Ignacio Arellano). *Los sueños*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Songes et discours*. Tradução de Annick Louis, Bernard Tissier. Posfácio de Marie Roig-Miranda (Coleção Ibériques) Paris: José Corti, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os sonhos*. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 27. Tradução de Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2006.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. *Do barroco ao modernismo: estudos da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.

REY, Alfonso. *Quevedo y la poesía moral española*. Madrid: Castalia, 1995.

\_\_\_\_\_. “La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo”. *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)* coord. por J. Enrique Duarte, Victoriano Roncero López, Vol. 1, 2002 (General y poesía), ISBN 84-313-2046-X, pp. 389-406.

RIBEIRO, João. *Frases feitas; estudo conjectura de locuções, ditados e provérbios*. Aracaju: Ed. Sercore, 1984.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*, V. III, al cuidado de Bruce W. Wardropper [et. al.]. Barcelona: Crítica, 1983.

RICOEUR, Paul. *Sobre la traducción*. Prólogo de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.

RIUZ DE LA CUESTA, Antonio. *El legado doctrinal de Quevedo: su dimensión política y filosófico jurídica*. Madrid: Tecnos, 1984.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RONCERO, Victoriano; DUARTE, J. Enrique (ed.). *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*. Pamplona: EUNSA, 2002.

RUSE, Michael. *La homosexualidad*. Tradução de Carlos Laguna. Madrid: Cátedra, 1989.

SAINZ, Fernando. *Historia de la cultura española*. Buenos Aires: Nova, 1957.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco, alma do Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicação Máxima, 1997.

SANTOYO, Julio-César. *Teoría y Crítica de la Traducción: Antología*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1987.

SANTOYO, Julio-César; VERDAGUER, Isabel (eds.). *De clásicos y traducciones. Clásicos españoles en versiones inglesas: los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

SARAIVA, José e LOPEZ, Oscar. *História de literatura portuguesa*. 16<sup>a</sup> ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1955.

SARAIVA, Gumercindo. *Adágios, provérbios e termos musicais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

SCHLEIERMACHER, Friederich. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Traducción y comentarios de Valentín García Yebra. Edición Bilingüe. Madrid: Gredos, 2000.

SCHWARTZ LERNER, Lia. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1983.

\_\_\_\_\_. "En torno a la enunciación en la sátira: los casos de El Crotalón y los Sueños de Quevedo". *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, ISSN 0254-9239, Vol. 9, Nº 2, 1985, pp. 209-228.

\_\_\_\_\_. "Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII". *Voz y letra: Revista de literatura*, ISSN 1130-3271, Vol. 6, Nº 1, 1995, pp. 113-136.

\_\_\_\_\_. "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género". *Edad de oro*, ISSN 0212-0429, Vol. 6, 1987, pp. 215-234.

\_\_\_\_\_. "La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo ('Parnaso', 'Erato', XXXVIII y XXXIX)". *Edad de oro*, ISSN 0212-0429, Vol. 12, 1993, pp. 303-320.

\_\_\_\_\_. "Supervivencia y variación de imágenes clásicas en la obra satírica de Quevedo". *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, ISSN 0254-9239, Vol. 2, Nº 1, 1978, pp. 27-56.

SCHWARTZ LERNER, Lía; CARREIRA, Antonio (coord.). *Quevedo a nueva luz: escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.

SELLERS, María Rosa Álvarez (ed.). *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones. Cuadernos de Filología. Anejo XXXI*. Universitat de Valencia: Artes Gráficas Soler, 1999.

SCHOLBERG, Kenneth R. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos, 1971.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *Do Barroco ao Modernismo*. 2ª ed., revisada e aumentada. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

SILVEIRA, Brenno. *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos / Editora UNESP, 2004.

SILVEIRA DE SOUZA, Sara Regina. *Estudo sobre o Barroco: tendências artísticas da América Colonial*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1973.

- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna sátira brasileira*. Tradução de Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SIMON, Antoni. *La España del siglo XVII*. 2ª ed. corrigida. Madrid: Anaya, 1998.
- SNELL, Ana Maria. *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo*. London: Tamesis Books Limited, 1981.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989.
- SOBEJANO, Gonzalo (ed.). *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1991.
- SOETHE, Paulo Astor. “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”. In *Fragmentos*, V. 7, nº 2. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- STEINBERG, Martha. *1001 provérbios em contraste: provérbios ingleses e brasileiros*. São Paulo: Ática, 1985.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- STEINER, George; BOYERS, Robert. *Homosexualidad: literatura y política*. Traducción de Ramón Serratacó y Joaquina Aguilar. Madrid: Alianza, 1985.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. Tradução de Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1983.
- TAVARES DE LYRA, Regina Maria de Oliveira. “Explicar é preciso? Notas de tradutor: quando, como e onde” in *Revista Fragmentos*. Volume 8, nº 1, Florianópolis, Editora da UFSC, 1998.
- TEIXEIRA, Nelson Carlos. *O grande livro dos provérbios*. Belo Horizonte: Ed. Leitura, 2000.
- TOPA, Francisco. *Quatro poetas brasileiros do período colonial: estudos sobre Gregório de Matos, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga*. Porto: edição do autor, 1998.
- TOSI, Renzo. *Diccionario de sentenças latinas e gregas*. 2ª ed. São Paulo: M. Fontes, 2000.
- VALBUENA PRAT, Angel e DEL SAZ, Agustín. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Barcelona: Juventud, 1956.
- VALVERDE, José Maria. *Breve historia de la literatura española*. Barcelona: Guadarrama, 1980.

VEGA, Miguel Angel. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.

VENUTI, Lawrence. “A invisibilidade do tradutor” In: *Palavra* 3. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Grypho, 1995.

\_\_\_\_\_. *Escândalos da Tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Introdução de Heron de Alencar. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VIEIRA, Antônio. *Cartas* (seleção de Novais Teixeira). Prefácio de Luís Paula Freitas. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952.

\_\_\_\_\_. *Historia del Futuro*. Edición de Luisa Trías Folch y Enrique Nogueras. Madrid: Cátedra, 1987.

\_\_\_\_\_. *Por Brasil e Portugal*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

\_\_\_\_\_. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1959.

\_\_\_\_\_. (ed. Antônio Soares Amora). *Sermões. Problemas sociais e políticos do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1997.

VIGIL RUBIO, Jorge. *Diccionario razonado de vicios, pecados y enfermedades morales*. Madrid: Alianza, 1999.

VILAR, Pierre. *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*. Barcelona: Ariel, 1980.

VILELA, Magno. *Uma questão de igualdade: Antônio Vieira*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1997.

VIVAR, Francisco. *Quevedo y su España imaginada*. Madrid: Visor Libros, 2002.

VIZCAÍNO, José Antonio. *Quevedo: el espejo cóncavo del imperio*. Madrid: Silex, 1985.

WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*. Tradução de Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico*. 2ª ed., revisada e ampliada. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 1995.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 5ª ed. Tradução de José Palla e Carmo. Sintra: Europa-América, 1962.

WILLSON, Patrícia. *La Constelación del Sur: Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

## DICIONÁRIOS

ALVIM CORRÊA, Roberto (org.). *Dicionário escolar francês-português, português-francês*. 2ª ed. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Artes gráficas Gomes de Souza S. A., 1961a.

ALVIM CORRÊA, Roberto (org.). *Dicionário escolar inglês-português, português-inglês*. 3ª ed. Ministério da Educação e Cultura. São Paulo: Melhoramentos, 1961b.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa* (em 5 volumes). 2ª ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

D'OLIM MAROTE, João Teodoro. *Minidicionário francês-português, português-francês*. 6ª ed, 2ª reimpressão. São Paulo: Ática, 2001.

FLAVIAN, Eugenia; FERNÁNDEZ, Gretel Eres. *Minidicionário Espanhol Português – Português Espanhol*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

*Michaelis: pequeno dicionário inglês-português, português-inglês*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

*Mini Collins. Dicionário português-inglês, inglês-português*. 2ª ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

VEIGA, M. D. *Novo dicionário inglês-português, português-inglês*. 5 volumes. São Paulo: Egéria S. A., 1975.

## DICIONÁRIOS EM CD-ROM E ON-LINE

*Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI*. Versão 3.0 – Novembro de 1999. Corresponde a versão integral do Novo Dicionário Aurélio – Século XXI, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, publicado pela Editora Nova Fronteira.

*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Versão 5.11ª. 3ª edição, 2ª impressão. Revista e atualizada do *Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.

*Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss. Versão 2.0. Em CD-ROM. Editora Objetiva. Abril de 2007.

*Microsoft Bookshelf en Español – Diccionario de lengua española*. Em CD-ROM. Microsoft Corporation 1897-1997.

*Diccionario de María Moliner – Diccionario de uso del español*. Edición electrónica – Versión 1.0. 1ª edición. Editorial Gredos S.A. 1996.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española <[www.rae.es](http://www.rae.es)>

- Tomo primero. Que contiene las letras A.B. Madrid. Imprenta de Francisco del Hierro. 1726.
- Tomo segundo. Que contiene la letra C. Madrid. Imprenta de Francisco del Hierro. 1729.
- Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F. Madrid. Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro. 1732.
- Tomo cuarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N. Madrid. Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. 1734.
- Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R. Madrid. Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. 1737.
- Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z. Madrid. Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. 1739.
- Segunda impresión corregida y aumentada. Tomo primero. A-B. Madrid. Joaquín Ibarra. 1770.

*Cambridge Dictionary of American Idioms*. Cambridge University Press, 2003. In: <<http://www.thefreedictionary.com/>>

*Dictionnaire de la langue française*. In: <<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/>>

*The American Heritage Dictionary of the English Language*, 4ª ed. 2000, In: <<http://www.bartleby.com/61/>>

*WordReference.com: Online French, Italian and Spanish Dictionary*. In: <<http://www.wordreference.com/>>

*Larousse Unabridged French-English English-French Dictionary*. [CD-ROM] 1996.

*Le Petit Robert: version électronique du Nouveau Petit Robert, Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française*. Ed. Rev. sob a direção de Josette Rey-Devobe e Alain Rey. [CD-ROM] 1996.

## APÊNDICE

### **A tradução dos *Sueños* e outras obras de Quevedo ao português<sup>1</sup>**

*Graças e desgraças do olho do cu.* Tradução de Aníbal Fernandes. Capa de Hans Bellmer. Coleção Contramargem, 12. Lisboa: & Etc., imp. 1981. Em espanhol *Gracias y desgracias del ojo del culo.*

*O gatuno: história da vida do gatuno chamado Dom Pablo, exemplo de vagabundos e espelho de velhacos.* Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Global, 1985.

*Antologia Poética.* Edição bilíngüe em espanhol e português. Seleção, tradução, prólogo e notas de José Bento. Coleção Amadis, 3. Lisboa: Assírio e Alvim, 1987.

*O buscão: romance.* Tradução e notas João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

*Antologia poética.* Seleção, tradução e prólogo de José Bento. 2ª ed., revisada e aumentada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

*A Hora de Todos e a Fortuna com Inteligência.* Tradução de Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2005. Em espanhol *La hora de todos y la fortuna con seso.*

*Os Sonhos.* Tradução de Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2006. Em espanhol *Los Sueños.*

*O bisbilhoteiro.* Tradução de Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2007.

---

<sup>1</sup> Dados colhidos nos seguintes *sites*, entre outros, desde agosto de 2005 a setembro de 2006:

Index Translationum: <http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.shtml>

Fundação Biblioteca Nacional: <http://www.bn.br/site/default.htm>

Biblioteca Nacional: <http://www.bn.pt/>

## Traduções dos *Sueños* ao alemão, árabe, francês, holandês, inglês, italiano e polonês<sup>2</sup>

### Alemão

*Visiones*. Wunderliche und warhafftige Gesichte Philanders von Sittewalt etc. Zum andern mahl auffgelegt. Straßburg, 1642-43.

*Les visions oder wunderbahre satyrische gesichte*. Verteutscht durch Philander von Sittenwalt. Straßburg, 1644.

*"Visiones de don de Quevedo", das ist Wunderliche satyrische und warhafftige Gesichte Philanders von Sittewalt, in welchen aller Welt Wesen, aller Menschen Händel... gesehen werden... In zwei Theil abgetheilet...* Tradução de Hans Michael Moscherosch. Frankfurt, 1645.

*Queuedos wunderliche Träume*. Edição de Ernst Wilhelm Bredt, transpoetização de Curt Moreck, e ilustrações de Leonhard Bramers. Munique: Hugo Schmidt, c1919.

*Die Höllenträume des Spaniers Quevedo*. Tradução de Heinz Klamroth. Friburgo: Selbstverlag, 1925.

*Träume*. Edição de Friedrich Bayl e ilustrações de Antonio Saura. Colônia: M. DuMont Schauberg, c1963.

*Die Träume. Die Fortuna mit Hirn oder Die Stunde aller*. Edição e tradução de Wilhelm Muster, e prefácio de Jorge Luis Borges. 1ª ed. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1966. Em espanhol *Los Sueños* e *La hora de todos y la Fortuna con seso*.

*Die Träume. Die Fortuna mit Hirn oder Die Stunde aller*. Edição e tradução de Wilhelm Muster, e prefácio de Jorge Luis Borges. 2ª ed. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980. Em espanhol *Los Sueños* e *La hora de todos y la Fortuna con seso*.

---

<sup>2</sup> Dados colhidos nos seguintes *sites*, entre outros, desde agosto de 2005 a setembro de 2006:

Index Translationum: <http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.shtml>

National Library Catalogues Worldwide: <http://www.library.uq.edu.au/natlibs/>

Bibliotecas Nacionais do Mundo: <http://pesquisa.bn.pt/bn-mundo/index.html>

## Árabe

Sīrat al-Shāḥīr [ta'rif] Frānsīscū Dī Kībīdū. Ta`rīb Mūsā `Abūd. Taṭwān, Maṭba`at al-Makhzan, 1950.

## Francês<sup>3</sup>

*Les Nuits sévillanes, ou les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas.* (S. l.), (S. d.).

*Les Visions, de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Rouen: J.-B. Besongne, (S. d.).

*Les Visions, de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Troyes: J. Oudot, (S. d.).

*Les Visions de don Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: Chez Pierre Billaine, 1632.

*Les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas.* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: Chez Pierre Billaine, 1633.

*Les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas.* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: Chez Pierre Billaine, 1634.

*Les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: Chez Pierre Billaine, 1635.

*Les visions de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Cheualier de l'Ordre S. Jacques. Augmentées de l'enser réformé, ou. sedition infernale. Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: Chez Pierre Billaine, 1636.

*Les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: Chez Michel, 1638.

---

<sup>3</sup> Desde o primeiro momento, as traduções representam o aspecto triunfante da projeção de Quevedo. França é o primeiro país que publica sua própria versão das obras. Maria Pilar Navarro Errasti diz que a Nação vizinha não poupa esforços, e que “produce como primer fruto los *Sueños* y el *Buscón*. Se trata del año 1633, en pleno período creativo del autor español” (in Santoyo/Verdaguer, 1987: 173). E acrescenta ainda que a França não é só a primeira no tempo, mas em quantidade também. A difusão das obras nesse país não foi superada por nenhuma outra nação, principalmente se limitamos essa pesquisa ao século XVII: “Se acerca a ochenta el número de publicaciones que en francés se hicieron de los escritos de Quevedo en ese siglo. Se imprimen no sólo en París, sino en una amplia área localizada, con la sola excepción de Lyon, en el Norte: Caen, Rouen, Blois, Evreux; y la misma versión se extiende hasta Bruselas, donde Francisco Foppens imprime las obras en español y en francés. El primer gran traductor francés de Quevedo es Monsieur de La Geneste [...], que es el responsable de todas las versiones que ven la luz en el país galo durante el siglo XVII [...] (idem).

*Les visions de dom Francisco de Quevedo Villegas chevalier de l'ordre saint Jacques.* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: chez Arnould Cottinet, 1638.

*Les visions de dom Francisco de Quevedo Villegas.* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: J. Jacquin, 1641.

*Les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: impr. de A. Cotinet, 1644.

*Les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Blois: impr. de F. de La Saugère, 1645.

*Les visions; augmentées de l'Enfer reformé.* Tradução de Sieur de la Geneste. Paris: [s.n.], 1647.

*Les Visions de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Troyes: N. Oudot, 1649.

*Les visions: Augmentées de l'Enfer reformé.* Tradução de Sieur de la Geneste. Rouen: J. Besongne, 1653.

*Les Oeuvres de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* 3 partes em 1 volume. Contém: le Coureur de nuit, ou l'Aventurier nocturne; Buscon, histoire facécieuse; les Lettres du chevalier de L'Espagne; les Visions... Rouen: J. Besongne, 1655.

*Les visions de dom Francisco de Quevedo Villegas, cheualier de l'Ordre S. Iaques.* Tradução de Sieur de La Geneste. A Lyon: chez la vefve de Iean Iacquemetton, en la ruë de l'Aumône, 1662.

*Les Oeuvres de Quevedo. Traduction nouvelle...* 2 volumes. Contém: I. Les Visions; II. L'Aventurier Buscon. Le Coureur de nuit, ou l'Aventurier nocturne. Pais: G. Quinet, 1664.

*Les Oeuvres de Quevedo. Traduction nouvelle...* 2 tomos em 1 volume. Contém: I. Les Visions; II. L'Aventurier Buscon. Le Coureur de nuit, ou l'Aventurier nocturne. Pais: J. Cochart, 1664.

*Les Oeuvres de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* 3 partes em 1 volume. Contém: le Coureur de nuit, ou l'Aventurier nocturne; Buscon, histoire facécieuse; les Lettres du chevalier de L'Espagne; les Visions... Rouen : C. Malassis, 1665.

*Les Oeuvres de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* 3 partes em 1 volume. Contém: le Coureur de nuit, ou l'Aventurier nocturne; Buscon, histoire facécieuse; les Lettres du chevalier de L'Espagne; les Visions... Rouen: J. Berthelin, 1665.

*Les Oeuvres de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Contém: le Coureur de nuit, ou l'Aventurier nocturne; Buscon, histoire facécieuse; les Lettres du chevalier de L'Espagne; les Visions... Rouen: J. Besongne, 1655.

*Les visions de dom Francisco de Quevedo de Villegas, chevalier de l'ordre S. Iacques.* Tradução de Sieur de La Geneste. A Lyon: Chez Claude Chavance ..., 1667.

*Les Sept visions de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: C. Malassis, 1667.

*Les Visions, de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Rouen: Francois Vaullier le jeune, 1674.

*Les Sept visions de dom Francisco de Quevedo Villegas.* Tradução de Sieur de La Geneste. Paris: Chez Clement Malassis, 1682.

*Les Visions, de dom Francisco de Quevedo Villegas,...* Tradução de Sieur de La Geneste. Rouen: J. Courant, 1683.

*Les visions: augmentées de l'enfer Reformé.* Tradução de La Geneste. Lyon: Cesar Chappins, 1686.

*Les Oeuvres de D. Francisco de Quevedo Villegas,...* Dividida em 2 volumes. I contém: le Coureur de nuit, ou l'Aventurier nocturne, l'Aventurier Buscon et les Lettres du chevalier de l'Épargne; II contém: les Sept visions, sçavoir: de l'Algoüazil démoniaque, de la Mort, du Jugement final, des Foux amoureux, du Monde en son intérieur, de l'Enfer et de l'Enfer réformé. Paris: H. Josset, 1698.

*Les Oeuvres de don Francisco Quevedo Villegas.* Tradução de Sr Raclots ["sic"], parisien... 2 volumes. I contém: le Coureur de nuit, ou l'Aventurier nocturne, l'Aventurier Buscon et les Lettres du chevalier de l'Épargne; II contém: les Sept visions: de l'Algoüazil demoniaque, de la Mort, du Jugement final, des Foux amoureux, du Monde en son intérieur, de l'Enfer et de l'Enfer reforme. Brusselles: J. de Grieck, 1699.

*Les Nuits Sevillanes ou les Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Traduites de nouveau du Portugais en François. Augmentées de la Reformation des Enfers, & de la Relation du Voyage de Calvin aux Champs Elisiens & aux Enfers. Par Dom Galeo... Nouvelle edition. Bruxelles: Chez Josse de Grieck, 1700.

*Les Nuits sévillanes, ou les Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Traduites de nouveau du Portugais en François. Augmentées de la Reformation des Enfers, & de la Relation du Voyage de Calvin aux Champs Elisiens & aux Enfers. Par Dom Galeo... Nouvelle edition. A Bordeaux: Chez Raymond Brun, 1700.

*Relation du voyage de Calvin aux Champs Élysées et aux Enfers*, par Dom Galeo,... [*Les Nuits sévillanes, ou les Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas*] [Texte imprimé]. Paris: Vve Valleyre, 1737.

*Les Visions de Quévédo*. Tradução de M. L. Paris: P. Blanchard, 1812.

*Deux songes*. Tradução de Jean Camp e Z. Milner; prefácio de René Bouvier. Paris: les Éditions universelles, (Corbeil, impr. de Créte), 1947.

*Sommets de la littérature espagnole*. [Francisco Gomez de Quevedo y Villegas. Don Pablo de Segovie, el Buscón. Deux songes, Soñios. L'Heure de tous, la Hora de todos, fragments]. Baltasar Gracián [S.J. Le Héros, el Héroe. Le Discret, el Discreto. Le Politique, el Político. Maximes pour la bonne conduite de la vie, Oráculo manual y arte de prudencia. L'Homme trompé, el Criticón, extraits]. Apresentação de Georges Haldas e José Herrera Petere. Prefácio de Jean Cassou. Lausanne: Éditions Rencontre, 1962.

*Songes et discours: traitant de vérités dénicheuses d'abus, vices et tromperies, dans tous les états et offices du monde*. Tradução de Annick Louis e Bernard Tissier; posfácio de Marie Roig-Miranda. Paris: José Corti, 2003. Em espanhol *Sueños y discursos*.

*Les "Visions" de Quevedo*. Tradução de Sieur de La Geneste. Edição, introdução e notas de Marie Roig Miranda. Paris: H. Champion, 2004. Em espanhol *Sueños*.

## **Grego**

*Oneira kai logoi tes aletheias: poy xeskepázoy n apátes, katakhréseis kai diafthores se óla ta epaggélmata kai se káthe meriá tes ges*. Metáfrase, eisagoge, skhólia: Isméne kansé; synergasía: Natividad Gálvez. Athena: Aiolos/Therbantes, 1994. Em espanhol *Sueños*.

## **Holandês**

*Seven wonderlijcke Ghesichten, van dom Francisco de Quevedo, Villegas...* In welcke alle de gebreken deser eeuwe, onder alle Staten van menschen, vermaecklijck en oock stichtelijck, werden bestraft; ende als in een Schilderye naecktelijck verthoont. In't Nederlandts ghebracht door capiteyn Haring van Harinxma. Den derden Druck. Tot Leeuwarden, voor Dirck Albertz, Boeckvercooper, Anno 1641. Leeuwarden: Dirck Albertz, 1641.

*Seven wonderlycke gesichten...*: Tradução de Haring van Harinxma. Leyden, 1650

*Seven wonderlijcke gesichten...* Tradução de Haring van Harinxma. Amsterdã: Abraham de Wees, 1660. Em espanhol *Sueños y discursos*.

*Seven wonderlycke gesichten*. Tradução de Haring van Harinxma, Thoe Heeg, Haring (Capitaine). Amsterdam: gedruckt bij J. Bouman, 1669.

*Dromen*. Tradução de Barber van de Pol. Baarn: Ambo, 1992. Em espanhol *Sueños*.

## Inglês<sup>4</sup>

*Visions of Hels Kingdome and the Worlds Follies and Abuses*. Strangels displaied by Richard Croshaw of the Inner Temple gent. (Being the first fruit of a reformed life). Londres: E. Griffin. For S. Burton, 1640.

*The visions of dom Francisco de Quevedo Villegas*. Knight of the Order of St. James [microform]. Tradução de Roger L'Estrange. Londres: Printed for H. Herringman, 1667.

*The visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Tradução de Roger L'Estrange. Londres: H. Herringman, 1671.

*The Visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Tradução de Roger L'Estrange. Londres: H. Herringman, 1678.

*The visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Tradução de Roger L'Estrange. Londres: H. Herringman, 1689.

*The visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Tradução de Roger L'Estrange. Londres: R. Sare and E. Hindmarsh, 1696.

*The Visions...* Tradução de Sir Roger L'Estrange. Londres: For Richard Sare and E. Hindmarsh: 1696.

*The visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Tradução de Sir Roger L'Estrange. The ninth edition, corrected. Londres: Printed for Richard Sare, 1702.

*The visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Tradução de Roger L'Estrange. Londres: W.B. for R. Sare, 1708.

*The visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Tradução de Sir Roger L'Estrange. The eleventh edition, corrected. Londres: Printed by W.B. for Richard Sare, 1715.

---

<sup>4</sup> No ensaio “Quevedo en la lengua inglesa”, Maria Pilar Navarro Errasti comenta que “algunas de las obras del gran polígrafo español han sido traducidas varias veces y reimpresas en numerosas ocasiones. Incluso alguna de ellas fue traducida y publicada en Inglaterra en vida del propio autor castellano. Es el caso de los *Sueños* cuya primera edición inglesa data de 1640 – cinco años antes de la muerte de Quevedo” (in Santoyo/Verdaguer, 1987: 165). A saber que Richard Croshaw traduz de forma livre e resumida a versão francesa de cinco dos *Sueños* e a apócrifa *Casa de locos de Amor*, de La Geneste, que também traduzirá o *Buscón*, que posteriormente serve de base para a edição príncipe inglesa.

*Visions: being a satire on the Corruptions and Vices of all degrees of Mankind...* Tradução de Mr. Nunez. Londres: J. Collyer, 1745.

*Six Visions of Hell: being satires, etc.* Londres: M. Cooper, W. Reeves e J. Barnes, 1750. Em espanhol *Sueños y discursos*.

*Visions...* Londres: M. Cooper, 1755.

*Visions...* Nova edição, corrigida e melhorada. Tradução de Sir R. L'Estrange. Londres: S. Bladon e G. Knapp, 1767.

*Visions.* Londres: John Bell, 1774.

*Visions.* Londres: John Donaldson, 1775.

*Visions.* Londres: Edom & Thomson; Edimburgo: Mundell & Son, 1795.

*Visions...* Tradução de Mr. Jones. Baseado na tradução de Sir R. L'Estrange. Londres: B. B. Jones, 1823.

*The visions of Quevedo.* Tradução de William Eliot. Filadélfia: H.H. Porter, 1832.<sup>5</sup>

*The Visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas...* Tradução de Sir Roger L'Estrange. Londres: Methuen & Co., 1904.

*Visions.* Tradução de Roger L'Estrange; introdução de J.M. Cohen. Carbondale, Southern Illinois: University Press, 1963.

*Dreams.* Tradução e introdução de Wallace Woolsey. Woodbury, N.Y.: Barron's Educational Series, 1976.

*Dreams and discourses.* Introdução, tradução e notas de R.K. Britton. Warminster, England: Aris & Phillips, 1989.

---

<sup>5</sup> Wallace Woolsey comenta que essa é a primeira tradução feita por um americano, e que só existem três exemplares conhecidos: "For all practical purposes this translation is unavailable to the general reader, even on inter-library loan: the only three copies known to be extant in the United States are so rare that the Library of Congress, the Library Company of Philadelphia, and the University of Virginia will not allow them out of their possession" (Tr. WW, 1976: xxiii). Woolsey teve acesso a obra que está na University of Virginia, e explica que Eliot não seguiu o original em sua íntegra e que nem mesmo seguiu a ordem dos *Sueños*; "Furthermore, each of the selections is considerably shorter than the Spanish version. Elliot has set up his VISIONS, as he calls them, in a series of seven nights, and the VISION of each night is based upon one of Quevedo's SUEÑOS" (idem).

## Italiano

*Estratto de' Sogni di D. Francesco di Quevedo.* Tradução do francês de Innocentio Marinaviti. Dedicato all'illustriss. e reurerendiss. signore Don Gioseffo Casado Rosales Regio e Ducale Capellano di S.M. Catholica, e Canonico dell'insigne Colleg. di S. Maria della Scala. Milano: per Ambrogio Ramellati: ad istanza di Cesare Ratti, 1671.

*Estratto de' sogni di don Francesco di Queuedo.* Tradução do francês de Innocentio Marinaviti. Milano: Federico Agnelli scultore & stampatore, [?]

*Estratto de Sogni di Quevedo.* Tradução do francês de Innocentio Maranaviti. Venetia: [s.n.], 1675.

*Estratto de sogni di d. Francesco Queuedo.* Tradução do francês de Innocentio Maranaviti. Venetia: presso il Milochò, 1686.

*Estratto de sogni di D. Francesco Queuedo.* Tradução do francês de Innocentio Maranaviti. Venetia: appresso Steffano Curti, 1686.

*Estratto de sogni di d. Francesco Queuedo.* Tradução do francês de Innocentio Maranaviti. Venetia: per Sebastian Menegatti, 1694.

*Estratto de' Sogni di Don Francesco di Quevedo.* Tradução do francês de Innocentio Maranaviti. Milano: per Giuseppe Marelli, 1695

*Scelta delle Visioni di D. Francesco Quevedo.* Tradução de Giovanni Antonio Pazzaglia. [Hanover ?] 1704. Em espanhol *Sueños y discursos*.

*Visioni di... Francisco de Quevedo.* Tradução de Giovanni Antonio Pazzaglia. Seconda editione. Augusta: Appresso Andrea Marchenbaur, Stampatore, 1706.

*Estratto de sogni di d. Francesco Quevedo.* Tradução do francês de Innocentio Maranaviti. In questa nuova impressione diligentemente corretti molti errori, ed aggiuntovi una Novella curiosa. Padova: per Giuseppe Corona, 1713.

*Estratto de'sogni di d. Francesco di Quevedo.* Tradução do francês de Innocentio Maranaviti. Milano: nella stampa del Nava, vicino a s. Margarita, 1728.

*I sogni.* Tradução de Antonio Gasparetti. Milão: Rizzoli, 1959. Em espanhol *Los Sueños*.

*Narrazioni e fantasie satiriche: La vita del buscon, Sogni, L'ora di tutti.* Edição de C. Vian. Milano: Edizioni per il Club del libro, 1963.

*I sogni.* Milano: Rizzoli, 1969.

*I sogni*. Edição e tradução de Antonio Gasparetti. Parma: Ugo Guanda, 1988. Em espanhol *Los Sueños*.

*I sogni*. Edição e tradução de Pietro Rapisarda. Palermo: Novecento, 1988. Em espanhol *Los Sueños*.

*Sogni e discorsi*. Introdução, tradução e nota de Irina Bajini. Milão: Garzanti, 1990. Em espanhol *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios u estados del mundo*.

## **Polonês**

*Sny. Godzina dla każdego czyli Fortuna mózgiem obdarzona*. Tradução de Kalina Wojciechowska. Varsóvia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. Em espanhol *Los sueños; La hora de todos y la fortuna con seso*.