

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DOUTORANDA: **CLARISSA ROSAS**

MATRÍCULA: 20181008894

ORIENTADORA: MARTA PRAGANA DANTAS

COORIENTADORA: ANDREA CRISTIANE KAHMANN

**FÁBULAS DE IRIARTE TRADUZIDAS PARA ADULTOS:
UMA RETRADUÇÃO COMENTADA DO ESPANHOL AO PORTUGUÊS**

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO

LINHA DE PESQUISA: TRADUÇÃO E CULTURA

NÍVEL: DOUTORADO

JOÃO PESSOA - PB

AGOSTO DE 2022

CLARISSA ROSAS

**FÁBULAS DE IRIARTE TRADUZIDAS PARA ADULTOS:
UMA RETRADUÇÃO COMENTADA DO ESPANHOL AO PORTUGUÊS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito necessário para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Data da aprovação: _____

Banca examinadora:

Roberto Carlos de Assis (UFPB)
Presidente

Andrea Cristiane Kahmann (UFPEl)
Coorientadora

Ana Cristina Bezerril Cardoso (UFPB)
Examinadora interna

Daniel Antonio de Sousa Alves (UFPB)
Examinador interno

Heloísa Pezza Cintrão (USP)
Examinadora externa

Marlova Gonsales Aseff (UnB)
Examinadora externa



ATA DE DEFESA DE TESE DA ALUNA
CLARISSA ROSAS TROCCOLI

Aos vinte e quatro dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e dois, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: “Fábulas de Iriarte traduzidas para adultos: uma retradução comentada do espanhol ao português”, apresentada pela aluna Clarissa Rosas Troccoli, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento da Prof.^a Dr.^a Daniela Maria Segabinazi, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O professor Doutor Roberto Carlos de Assis (PPGL/UFPB), em substituição à professora orientadora Marta Pragana Dantas, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os/as Professores/as Doutores/as Andrea Cristiane Kahmann (UFPel), Ana Cristina Bezerril Cardoso (UFPB), Daniel Antonio de Sousa Alves (PPGL/UFPB), Heloísa Pezza Cintrão (USP) e Marlova Gonsales Aseff (UnB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra à doutoranda para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito APROVADA. Proclamados os resultados pelo presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Roberto Carlos de Assis (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 24 de agosto de 2022.

Parecer:

A banca recomenda a publicação da tradução das fábulas, de capítulos da tese, e indica para premiação de melhores teses da Capes (ou outros prêmios) pelo ineditismo e relevância da pesquisa para os estudos da tradução e estudos literários.

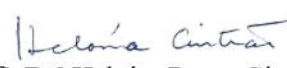
Documento assinado digitalmente
 ROBERTO CARLOS DE ASSIS
Data: 24/08/2022 17:59:31-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
 ANDREA CRISTIANE KAHMANN
Data: 24/08/2022 22:41:32-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof.^a Dr.^a Andrea Cristiane Kahmann
(Coorientadora)

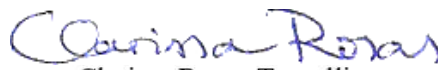

Prof. Dr. Daniel Antônio de Sousa Alves
(Examinador)


Prof.^a Dr.^a Heloísa Pezza Cintrão
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
 Marlova Gonsales Aseff
Data: 26/08/2022 15:56:39-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof.^a Dr.^a Marlova Gonsales Aseff
(Examinadora)


Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Bezerril Cardoso
(Examinadora)


Clarissa Rosas Troccoli
(Doutoranda)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R789f Rosas, Clarissa.

Fábulas de Iriarte traduzidas para adultos : uma
retradução comentada do espanhol ao português /
Clarissa Rosas. - João Pessoa, 2022.
263 f. : il.

Orientação: Marta Pragana Dantas.

Coorientação: Andrea Cristiane Kahmann.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Fábulas espanholas - Tradução - Português. 2.
Fábulas literárias. 3. Fábulas iriartianas - Tradução
para adultos. 4. Tomás de Iriarte - Fabulista espanhol.
I. Dantas, Marta Pragana. II. Kahmann, Andrea
Cristiane. III. Título.

UFPB/BC

CDU 821.134.2(043)

À minha família:

Walter, esposo

Sarah, filha

Dante, filho

Elbio, pai

Gerusa, mãe

Agradecimentos

À professora Marta Pragana Dantas (UFPB), minha orientadora, por todos os direcionamentos precisos, por topar as mudanças de rumo e pelas conversas tranquilas que sempre me deixaram com o sentimento de estar bem encaminhada.

À professora Andrea Cristiane Kahmann (UFPel), minha coorientadora, pela revisão atenta das traduções, com sugestões certeiras que melhoraram os textos, e pelas contribuições teóricas e textuais ao longo do percurso.

À professora Ana Cristina Bezerril Cardoso (UFPB) e ao professor Daniel Antonio de Sousa Alves (UFPB), que me acompanham desde a graduação, compuseram a banca de qualificação desta pesquisa e deram ótimas contribuições para o desenvolvimento da tese, além de se disporem a formar parte da banca final de defesa.

Às professoras Heloísa Pezza Cintrão (USP) e Marlova Gonsales Aseff (UnB), que aceitaram o convite para compor a banca de defesa como examinadoras externas, trazendo o olhar de quem já conhece meu trabalho (Heloísa, orientadora do mestrado, que me honra com sua presença após ter contribuído tanto para minha trajetória acadêmica) e de quem o verá com novos olhos (Marlova).

Às professoras Maria del Pilar Roca Escalante (UFPB) e María del Mar Cebey (UnB), por aceitarem o convite para serem suplentes da banca de defesa deste trabalho.

Ao professor Roberto Carlos de Assis (UFPB), por aceitar presidir a banca de defesa desta tese, por aceitar o convite para suplência na banca de qualificação e por me acompanhar desde os primeiros dias da graduação, colocando todo o seu esforço na criação daquele curso, em que entrei na primeira turma.

Aos demais professores e colegas de sala e de orientação, que fizeram parte desta trajetória desde a graduação na UFPB, passando pelo mestrado na USP e retornando ao doutorado na UFPB, porque essa história não se construiu apenas nos quatro anos do doutoramento.

Ao meu pai, Elbio Troccoli Pakman, por todo o apoio acadêmico e familiar, pelas leituras atentas e revisões reiteradas, pela procura de livros, pelo apoio logístico com as crianças que me permitiu ter mais tempo para escrever, pelas dicas do mundo acadêmico e por ler 260 páginas às vésperas da entrega desta tese para a sugestão de inúmeras melhorias.

À minha mãe, Gersa Jenner Rosas, pelo apoio com as crianças, que tantas vezes brincaram em seu quarto enquanto eu precisava de silêncio e concentração para escrever.

Ao meu esposo, Walter Rosas Dias, pelo encorajamento, pela parceria e pela ajuda em tudo o que foi preciso ao longo desses anos de mudanças, estudos para concursos e construção da nossa família.

Aos meus filhos, Sarah e Dante Rosas Dias, por se esforçarem para deixar a mamãe se concentrar para trabalhar, mesmo sendo tão pequeninhos, e por desculparem os gritos em momentos de estresse.

Aos familiares Messina Palmeira, Walter de Vasconcelos Dias Filho, Ivan Rosas Troccoli e Neuma Barros, por todo o apoio em momentos diversos.

À Capes, pela bolsa concedida, e à secretaria do PPGL, pela presteza nos serviços.

O prazer é indissociável da boa literatura. É justamente nesse ponto que reside o segredo da permanência da fábula. (DUARTE, 2013, p. 25)

Todo homem odeia a verdade tão logo ela o atinja. “A verdade nua e crua machuca” é a expressão corrente na boca do povo. Nem mesmo partindo da boca de um sábio ou de um santo, é recebida com prazer, especialmente se ela visa corrigir o comportamento humano. Como porém não podemos prescindir da verdade, a fábula foi o meio encontrado para proclamá-la sem que o homem se sentisse diretamente atingido por ela e consequentemente não a rejeitasse de pronto. Poderíamos chamar a isto de “camuflagem da verdade” ou de “verdade subliminar”, ou ainda de “douramento da pílula”. A verdade destilada da boca de um animal irracional atinge o homem, não aberta e direta, mas subrepticamente. Da boca de uma raposa, de um corvo, de um cordeiro ou de um leão, o homem não se nega a ouvir verdades ou lições que a princípio parecem não ser dirigidas a ele, mas, aos poucos, agem sobre seu subconsciente e, quando o homem menos espera, está frente a frente com ela. A arte de camuflar a verdade ou de “dourar a pílula”, como se queira, é tão antiga quanto a humanidade. A fábula é apenas uma das maneiras. (PORTELLA, 1983, p. 126)

O mundo está cheio de leitores interessados em obras escritas em idiomas que eles desconhecem. Como tradutores, nossa tarefa é aproximar esses leitores tanto quanto possível dessas obras. As soluções que encontramos são sempre provisórias, relativas, incompletas, mas isso não nos incomoda tanto assim. Pois não somos apenas nós, tradutores, que somos obrigados a aceitar soluções imperfeitas: nenhuma atividade humana complexa chega à perfeição, ainda que a ela aspire e tome como meta. Como escreveu Wallace Stevens, “a imperfeição é nosso paraíso”. Bem, o que ele escreveu na verdade foi “*The imperfect is our paradise*”; a tradução é minha. Mas para os leitores de Stevens que não sabem ler inglês, o meu verso fica sendo dele. (BRITTO, 2012, p. 153)

Resumo

Tomás de Iriarte foi um dos principais fabulistas espanhóis, autor de setenta e seis fábulas em verso, rimadas e metrificadas, publicadas no século XVIII. Essas fábulas foram traduzidas para o português europeu pouco após a primeira publicação espanhola. No Brasil, a circulação da obra fabulística de Iriarte foi pouca e atualmente está restrita a seis fábulas, direcionadas para o público infantil, que fazem parte de antologias ou foram publicadas individualmente no século XX, e figuram em acervos de bibliotecas ou sebos. Nesse contexto, tendo em vista a relevância do fabulário de Iriarte como representante da fábula espanhola e sua escassa difusão no Brasil, este trabalho tem como objetivo fazer uma retradução de uma seleção substancial e representativa de fábulas seguida de comentários. O fabulário de Iriarte intitula-se *Fábulas literarias*, e o adjetivo “*literarias*” no título não é à toa: deve-se ao fato de que as fábulas tratam de temas que fazem parte do mundo da literatura, como obras literárias, autores, tradutores, citações, etc. Pela temática peculiar que aborda, à diferença dos temas mais gerais comumente tratados nas fábulas desde suas remotas origens no Oriente, Iriarte é reconhecido e apreciado em especial por sua originalidade. Considerando que essa temática está mais voltada para um público adulto e apoiando-se na tese de Rousseau de que o gênero fábula não é apropriado para crianças, a tradução aqui proposta está direcionada ao público adulto. Essa decisão implicou um direcionamento da tradução, que pôde então despreocupar-se de questões como vocabulário acessível e construções sintáticas simples, o que seria uma reflexão necessária caso o público infantil fosse alvo da tradução. O destinatário estabelecido para a tradução foi fator determinante para essa flexibilidade da retextualização: ao considerarmos que nosso leitor-meta deve ser capaz de desfrutar de um texto mais erudito, abriu-se ao nosso dispor um leque maior de vocabulário e de construções sintáticas. Assim, conforme o esperado, o conteúdo apresentou-se como uma faceta mais flexível para a tradução do que a forma, que no nosso caso seguiu padrões mais rígidos como métrica e rima. O trabalho divide-se em cinco capítulos: o primeiro trata do contexto literário, que envolve o gênero fabulístico, o público-alvo das fábulas, apresentação de Iriarte como autor e tradutor, apresentação de suas fábulas e levantamento de traduções de fábulas iriartianas para o português; o segundo concerne o arcabouço teórico, que aborda tradução comentada, retradução, estratégias tradutórias, forma e conteúdo na tradução de versos e itens específicos da cultura; o terceiro apresenta os procedimentos metodológicos, que dividem-se em etapas da metodologia adotada, seleção do *corpus* para tradução, projeto de tradução e esquema proposto para os comentários; o quarto traz as traduções e o quinto, os comentários.

Palavras-chave: fábula; tradução comentada; retradução; literatura espanhola; Tomás de Iriarte.

Resumen

Tomás de Iriarte fue uno de los principales fabulistas españoles, autor de setenta y seis fábulas en verso, rimadas y metrificadas, publicadas en el siglo XVIII. Estas fábulas fueron traducidas al portugués europeo poco después de su primera publicación española. En Brasil, la circulación de la obra fabulística de Iriarte fue pequeña y actualmente está restringida a seis fábulas, dirigidas a niños, que forman parte de antologías o fueron publicadas individualmente en el siglo XX, y aparecen en bibliotecas o librerías de segunda mano. En este contexto, dada la relevancia del fabulario de Iriarte como representante de la fábula española y su escasa difusión en Brasil, este trabajo pretende retraducir una selección sustancial y representativa de fábulas seguida de comentarios. El fabulario de Iriarte se llama *Fábulas literarias*, y el adjetivo “*literarias*” del título no es fortuito: se debe a que las fábulas tratan de temas que forman parte del mundo de la literatura, como obras literarias, autores, traductores, citas, etc. Por la temática peculiar que aborda, a diferencia de los temas más generales comúnmente tratados en las fábulas desde sus remotos orígenes en Oriente, Iriarte es reconocido y apreciado especialmente por su originalidad. Considerando que esta temática es más adecuada a un público adulto y partiendo de la tesis de Rousseau de que el género de la fábula no es apropiado para niños, la traducción que aquí se propone está dirigida al público adulto. Esta decisión implicó una dirección para la traducción, que pudo despreocuparse de cuestiones como vocabulario accesible y construcciones sintácticas simples, lo que sería una reflexión necesaria si el público infantil fuera el objetivo de la traducción. El destinatario establecido para la traducción fue factor determinante para esta flexibilidad de la retextualización: cuando consideramos que nuestro lector-meta debe ser capaz de disfrutar de un texto más erudito, se puso a nuestra disposición una gama más amplia de vocabulario y de construcciones sintácticas. Así, como era de esperar, el contenido se presentó como una faceta más flexible para la traducción que la forma, que en nuestro caso siguió estándares más estrictos como métrica y rima. La obra se divide en cinco capítulos: el primero trata del contexto literario, que involucra el género fabulístico, el público objetivo de las fábulas, la presentación de Iriarte como autor y traductor, la presentación de sus fábulas y un recorrido por las traducciones de fábulas de Iriarte para el portugués; el segundo se refiere al marco teórico, que aborda la traducción comentada, la retraducción, las estrategias de traducción, la forma y el contenido en la traducción de versos y elementos específicos de la cultura; el tercero presenta los procedimientos metodológicos, que se dividen en etapas de la metodología adoptada, selección del *corpus* a traducir, proyecto de traducción y propuesta de esquema de comentarios; el cuarto trae las traducciones y el quinto, los comentarios.

Palabras-clave: fábula; traducción comentada; retraducción; literatura española; Tomás de Iriarte.

Abstract

Tomás de Iriarte was one of the main Spanish fabulists, author of seventy-six fables structured in verses, with rhymes and metrification, published in the 18th century. These fables were translated into European Portuguese shortly after their first Spanish publication. In Brazil, the circulation of Iriarte's fables was small and is currently restricted to six fables, aimed at children, which are part of anthologies or were published individually in the 20th century, and appear in libraries or second-hand book collections. In this context, in view of the relevance of Iriarte's fables as a representative of the Spanish fable and its scarce diffusion in Brazil, this work aims to retranslate a substantial and representative selection of fables followed by comments. Iriarte's work is called "*Fábulas literarias*" (Literary fables), and the adjective "literary" in the title is not for nothing: it is due to the fact that his fables deal with themes that are part of the world of literature, such as literary works, authors, translators, quotes, etc. Due to the peculiar themes it addresses, unlike the more general themes commonly dealt with in fables since its remote origins, Iriarte is recognized and appreciated especially for his originality. Considering that this theme is more focused on an adult audience and based on Rousseau's thesis that the fable genre is not appropriate for children, the translation proposed here is aimed at the adult audience. This decision implies a direction for the translation, which could then be free of issues such as accessible vocabulary and simple syntactic constructions – what would be a necessary reflection if the children's audience was the target of the translation. The aimed public established for the translation was a determining factor for the flexibility of retextualization: when we considered that our target reader should be able to enjoy a more erudite text, a wider range of vocabulary and syntactic constructions was made available to us. Thus, as expected, the content presented itself as a more flexible facet for translation than the form, which in our case followed stricter standards such as metric and rhyme. The thesis is divided into five chapters: the first deals with the literary context, which involves the fable genre, the target audience of the fables, a presentation of Iriarte as an author and translator, a presentation of his fables and a survey of Iriarte's fables translations into Portuguese; the second concerns the theoretical framework, which addresses commented translation, retranslation, translation strategies, form and content in verses translation and culture-specific items; the third presents the methodological procedures, which are divided into stages of the adopted methodology, selection of the *corpus* for translation, translation project and proposed scheme for comments; the fourth brings the translations and the fifth, the comments.

Keywords: fable; commented translation; retranslation; Spanish literature; Tomás de Iriarte.

Lista de figuras

Figura 1 - Retrato de D. Tomás de Iriarte (Joaquín Inza, 1785).....	54
Figura 2 - Capa das <i>Fábulas literarias</i> (fac-símile da primeira edição).....	64
Figura 3 - Capa das <i>Fábulas literarias</i> (fac-símile da edição adotada)	64
Figura 4 - <i>Advertencia del editor</i> (fac-símile da primeira edição)	66
Figura 5 - Exemplos das fábulas (fac-símile on-line da primeira edição)	67
Figura 6 - Índice de assuntos (fac-símile on-line da primeira edição).....	68
Figura 7 - Gêneros de métrica (fac-símile online da primeira edição)	68
Figura 8 - Exemplos das fábulas (fac-símile da edição utilizada)	70
Figura 9 - Anúncio do livro <i>Fabulista da mocidade</i> em jornal (1837)	86
Figura 10 - Anúncio da coleção <i>Enciclopédia universal da fábula</i> em revista (1956)	91
Figura 11 - Anúncio da coleção <i>Enciclopédia universal da fábula</i> em jornal (1960).....	92
Figura 12 - Menção à fábula "El cuervo y el pavo" em jornal (1831).....	99
Figura 13 - "El burro flautista", "La hormiga y la pulga" e "La mona" em jornal (1854-55)...	100
Figura 14 – Menção à moral da fábula "El cazador y el hurón" em jornal (1916)	104
Figura 15 - Suposta fábula de Iriarte em jornal (1921)	106
Figura 16 - Suposta fábula de Iriarte em jornal (1925)	106
Figura 17 - Suposta fábula de Iriarte em jornal (1924)	107
Figura 18 - Suposta fábula de Esopo recontada por Iriarte em jornal (1927).....	107
Figura 19 - Fábula "El pato y la serpiente" traduzida em jornal (1943)	108
Figura 20 - Fábula "El pato y la serpiente" traduzida em revista (1944).....	109
Figura 21 - Fábula "El burro flautista" traduzida em revista (1944).....	109
Figura 22 - Modelo de sistema paradigmático.....	133
Figura 23 - Modelo de sistema instrucional	133
Figura 24 - Sistema paradigmático de <i>cigarrón</i>	176
Figura 25 - Sistema paradigmático de <i>langosta</i>	176

Lista de quadros

Quadro 1 - Palavras do âmbito da literatura e das letras nos assuntos das fábulas	71
Quadro 2 - Tipos de verso usados por Iriarte e aqueles selecionados para tradução	80
Quadro 3 - Acentuações possíveis nos tipos de verso	84
Quadro 4 - Traduções das fábulas de Iriarte para o português	93
Quadro 5 - Fábulas de Iriarte traduzidas encontradas em periódicos brasileiros	111
Quadro 6 - Características que definem o gênero ‘tradução comentada’	115
Quadro 7 - Estratégias de tradução aplicadas aos ICEs	152
Quadro 8 - Associações entre animais e qualidades humanas	159
Quadro 9 - Núcleos temáticos das fábulas de Iriarte	165
Quadro 10 - <i>Corpus</i> selecionado, núcleos temáticos, sentenças morais e tipos de verso	166
Quadro 11 - Questões de interesse para comentário	262

Sumário

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: CONTEXTO LITERÁRIO	18
1.1 O GÊNERO FABULÍSTICO	19
1.1.1 Origem	19
1.1.2 Definições	22
1.1.3 Linguagem	27
1.1.4 Estrutura	30
1.1.5 Personagens.....	35
1.1.6 Moralidade	40
1.2 O PÚBLICO-ALVO DAS FÁBULAS	43
1.2.1 A fábula na literatura infantil	43
1.2.2 Fábula é coisa de adulto?	47
1.2.3 Para quem se publicam fábulas hoje?	50
1.3 IRIARTE: AUTOR E TRADUTOR	53
1.3.1 Vida e obra.....	53
1.3.2 Iriarte fabulista	57
1.3.3 Iriarte tradutor.....	60
1.4 APRESENTAÇÃO DAS FÁBULAS DE IRIARTE	63
1.4.1 Primeira edição (1782) e edição atualizada (2018)	63
1.4.2 Construção e temática das fábulas.....	70
1.4.3 Os tipos de verso utilizados.....	77
1.5 TRADUÇÕES DAS FÁBULAS DE IRIARTE PARA O PORTUGUÊS E SUA CIRCULAÇÃO NO BRASIL.....	84
1.5.1 Levantamento de traduções para o português.....	84
1.5.2 Presença em bibliotecas e sebos.....	95
1.5.3 Publicação em periódicos	98
CAPÍTULO 2: ARCABOUÇO TEÓRICO	112
2.1 TRADUÇÃO COMENTADA	113
2.2 RETRADUÇÃO	117
2.3 ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS.....	121
2.3.1 Friedrich Schleiermacher.....	122
2.3.2 Antoine Berman	122
2.3.3 Lawrence Venuti	124
2.3.4 Jiří Levý / Paulo Henriques Britto	127

2.4 A TEORIA DE JIŘÍ LEVÝ	131
2.4.1 <i>A tradução como um processo de tomada de decisão</i>	132
2.4.2 <i>As fases do trabalho tradutório</i>	136
2.4.3 <i>Ideias complementares</i>	139
2.5 FORMA E CONTEÚDO NA TRADUÇÃO DE VERSOS	142
2.5.1 <i>Fábula em verso é poesia?</i>	142
2.5.2 <i>Abordagens para a tradução de versos</i>	145
2.6 ÍTENS ESPECÍFICOS DA CULTURA	150
2.6.1 <i>Topônimos e antropônimos</i>	153
2.6.2 <i>Expressões idiomáticas</i>	156
2.6.3 <i>Animais endêmicos</i>	158

CAPÍTULO 3: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS161

3.1 ETAPAS DA METODOLOGIA ADOPTADA	161
3.2 SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i> PARA TRADUÇÃO	164
3.3 PROJETO DE TRADUÇÃO	167
3.4 ESQUEMA PROPOSTO PARA OS COMENTÁRIOS	174

CAPÍTULO 4: TRADUÇÃO DAS FÁBULAS179

4.1 FÁBULA I – PRÓLOGO - EL ELEFANTE Y OTROS ANIMALES	179
4.2 FÁBULA III - EL OSO, LA MONA Y EL CERDO	182
4.3 FÁBULA VIII - EL BURRO FLAUTISTA	184
4.4 FÁBULA XI - LOS DOS CONEJOS	186
4.5 FÁBULA XIII - EL PATO Y LA SERPIENTE	188
4.6 FÁBULA IX – LA HORMIGA Y LA PULGA	189
4.7 FÁBULA XVI - LA AVUTARDA	191
4.8 FÁBULA XIX - LA CABRA Y EL CABALLO	192
4.9 FÁBULA XX - LA ABEJA Y EL CUCLILLO	193
4.10 FÁBULA XXIV - EL PAPAGAYO, EL TORDO Y LA MARICA	194
4.11 FÁBULA XXVI - EL LEÓN Y EL ÁGUILA	195
4.12 FÁBULA XXVII – LA MONA	197
4.13 FÁBULA XXVIII - EL ASNO Y SU AMO	200
4.14 FÁBULA XXXI - LA ARDILLA Y EL CABALLO	201
4.15 FÁBULA XXXII - EL GALÁN Y LA DAMA	203
4.16 FÁBULA XXXIV - EL CUERVO Y EL PAVO	204
4.17 FÁBULA XXXVI - LA COMPRA DEL ASNO	206
4.18 FÁBULA XXXVII - EL BUEY Y LA CIGARRA	208
4.19 FÁBULA XLI - EL TÉ Y LA SALVIA	209
4.20 FÁBULA XLII - EL GATO, EL LAGARTO Y EL GRILLO	210
4.21 FÁBULA XLIV - LA ESPADA Y EL ASADOR	212
4.22 FÁBULA L - LOS DOS TORDOS	214
4.23 FÁBULA LIX - EL TOPO Y OTROS ANIMALES	216
4.24 FÁBULA LXIV - LA RANA Y LA GALLINA	218
4.25 FÁBULA LXVII - LA VÍBORA Y LA SANGUIJUELA	219

CAPÍTULO 5: COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO	220
5.1 VISÃO GERAL E PROCESSO TRADUTÓRIO	220
5.2 NOMES DE ANIMAIS.....	221
5.3 ANTROPÔNIMOS E TOPÔNIMOS.....	231
5.4 EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS.....	234
5.5 QUESTÕES MÉTRICAS E RÍMICAS	242
5.6 QUESTÕES LEXICAIS E SEMÂNTICAS	245
5.5 QUESTÕES FONÉTICAS	246
5.3 SENTENÇA MORAL	248
5.6 RETRADUÇÃO	250
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	251
 REFERÊNCIAS.....	255
 APÊNDICE	262

Introdução

Tomás de Iriarte, comumente conhecido apenas como Iriarte, foi um dos principais fabulistas espanhóis. Suas fábulas são autorais, não recontadas a partir de outros autores (como é comum acontecer no universo fabulístico), e tratam de temas específicos: assuntos ligados ao mundo literário. Quando foram publicadas na Espanha, na segunda metade do século XVIII, incluíam um índice dos quarenta “tipos de metro” – que, na verdade, incluíam tanto tipos de versos quanto formas poéticas – usados por Iriarte em sua composição, o que seu editor alegou destinar-se aos jovens que se inclinassem à arte métrica castelhana. Ao longo dos séculos que se seguiram, as fábulas de Iriarte foram muito utilizadas nas escolas, não apenas na Espanha, e as publicações mais recentes de suas fábulas com as quais tivemos contato, em português e em espanhol, parecem dirigidas especialmente para crianças, tanto no que diz respeito à linguagem quanto à composição gráfica dos livros. Esse direcionamento das fábulas ao público infantil não é exclusivo das fábulas de Iriarte, é tendência das publicações de fábulas de modo geral.

Tendo em vista a relevância do fabulário de Iriarte como representante da fábula espanhola e a escassa circulação de sua obra no Brasil, esta tese consiste em uma reapresentação do fabulário iriartiano ao público brasileiro. Temos como objetivo realizar uma retradução de uma seleção de fábulas do espanhol para o português, acompanhada de comentários. O fabulário completo tem setenta e seis fábulas de tamanhos bem variados, a menor com nove versos e a maior com setenta e seis. Seleccionamos vinte e cinco fábulas para tradução, o que representa quase um terço do total. Considerando que as fábulas de Iriarte são estruturadas em versos rimados e metrificados, nossa pergunta de pesquisa é: como atender forma e conteúdo na tradução das fábulas de Iriarte e qual aspecto priorizar quando necessário? Muitas vezes, a resposta a essa questão é complexa e de difícil solução.

Nesse contexto, pode chamar a atenção nossa escolha por direcionar a tradução aqui desenvolvida ao público adulto, como indica o título da presente tese. Para compreender tal escolha, primeiro será preciso entender por que as fábulas em sua natureza não são propriamente infantis, para então entender por que julgamos o público adulto – e não apenas adulto, mas também culto ou especializado – como o que mais provavelmente pode usufruir

e se interessar por fábulas que tratam de questões do âmbito literário, como escrita, tradução, relação entre escritores, citações, plágio, etc. Esses temas são os que serão abordados e investigados.

Como direcionamento da tradução, um ponto de partida estabelecido no projeto é que as fábulas, que são em verso, fossem traduzidas também em verso. Entendemos que ter como destinatário um público adulto culto possibilita um vocabulário amplo e escolhas lexicais mais eruditas, o que faz com que exista muitas formas de se retextualizar o conteúdo, muitas formas diferentes de se dizer o mesmo, o que pode favorecer a manutenção dos versos sem sacrifício do conteúdo. A decisão de manter os versos também faz sentido considerando o autor, que tanto os valorizava – a ponto de não publicar algumas fábulas, conhecidas só postumamente, que escreveu em prosa como versão preliminar antes reescrevê-las em verso, o que não pôde concluir devido à sua morte precoce. Também na sua atuação como tradutor, Iriarte optou por não publicar obras originalmente em verso que traduziu como prosa, embora tenha publicado tudo o que traduziu em verso. Obviamente, é preciso considerar a importância histórica da escrita versificada e como isso mudou no decorrer da história literária; mas, ao mesmo tempo, é importante lembrar que essa é uma tradução de apresentação da obra de Iriarte no Brasil, então parece fazer sentido a manutenção de escolhas tradutórias que condizem com as escolhas do autor. A nosso ver, agir de outro modo nesse contexto poderia mesmo ser um desrespeito à alteridade do texto espanhol.

Uma particularidade desta tese é que alguns animais são considerados nessa tradução como itens específicos da cultura, por serem endêmicos, característicos da região da cultura de partida, e desconhecidos na cultura de chegada. Como as fábulas de Iriarte têm como personagens mais frequentes os animais e são originárias da Espanha, é frequente que sejam mencionados animais nativos da Europa que não ocorrem no Brasil. Ao desconhecer o animal, ocorre que o leitor desconhece também as associações culturais construídas para ele. É preciso, então, uma reflexão a esse respeito, para que se encontrem soluções de tradução adequadas. Um caso assim ocorre na fábula “El pato y la serpiente”. Nela, o pato estava se gabando de saber fazer tudo: andar, voar e nadar. A serpente, que o estava escutando, argumenta: “Não corres como o gamo, não voas como o sacre, não nadas como o barbo”. Com isso, a serpente alega que ele não faz bem nenhuma das três atividades, citando animais

que são exímios no que fazem. Para isso, cita animais típicos de sua região: o gamo (cervídeo), o sacre (falcão) e o barbo (peixe). O cervídeo gamo, o falcão sacre e o peixe barbo são comuns na península ibérica e desconhecidos no Brasil. Para que o leitor ao menos identifique que estão sendo mencionadas espécies de cervo, de falcão e de peixe e faça as associações mentais necessárias para construir uma ideia do que esses animais representam no texto, é preciso pensar na forma mais adequada de traduzi-los, somando-se a isso a necessidade de manter rimas toantes terminadas em A_O em dois dos animais mencionados. Esse é um dos tipos de problemas que ocorrem em nossa tradução e que serão comentados.

O capítulo 1 apresenta o contexto literário da tradução proposta. Começaremos abordando o gênero fabulístico, tratando de sua origem, possíveis definições, linguagem utilizada, estrutura em que se manifesta, personagens possíveis e moralidade associada. Em seguida, falaremos do público-alvo das fábulas, do entendimento popular da fábula como destinada a crianças, de sua inserção na literatura infantil e de quem defende que o público que melhor pode aproveitar a fábula é o adulto, buscando entender também para quem se destinam as fábulas hoje. Ainda nesse capítulo, faremos uma apresentação de Iriarte como autor e como tradutor, sua vida e sua obra, e apresentaremos suas fábulas, as temáticas e os tipos de verso ou formas poéticas utilizados. O capítulo se encerra com um levantamento de traduções de fábulas de Iriarte para o português, de sua presença em bibliotecas e sebos e da publicação de suas fábulas em periódicos brasileiros, de modo a construir um panorama de como a presença de Iriarte no Brasil ocorreu nos últimos séculos. Com isso, buscamos chegar a uma compreensão suficientemente abrangente do nosso objeto de estudo.

O passo a seguir, apresentado no capítulo 2, é uma investigação do modo escolhido para executar a presente pesquisa, das discussões teóricas que lhe dão suporte e das estratégias que podem fundamentar as escolhas de tradução. Nesse capítulo, desenvolvemos o arcabouço teórico, que trata de tradução comentada, retradução, estratégias tradutórias, forma e conteúdo na tradução de versos e itens específicos da cultura. Para esse arcabouço teórico, nos apoiamos em autores como Friedrich Schleiermacher, Antoine Berman, Laurence Venuti, Anthony Pym, Javier Franco Aixelá, Álvaro Faleiros, Mário Laranjeira, Paulo Henriques Brito e Jiří Levý. A esse último, dedicamos uma seção especial, que trata da tradução como um processo de tomada de decisão e das fases do trabalho tradutório.

O capítulo 3 apresenta os procedimentos metodológicos e inclui as etapas da metodologia adotada, a seleção do *corpus* para tradução, o projeto de tradução e o esquema proposto para os comentários. O capítulo 4, especificamente técnico, apresenta as traduções, que foram organizadas em quadros contendo texto de partida, texto de chegada, título, sentença moral, numeração de versos, marcação de estrofes e indicação do esquema de rimas. O capítulo 5 traz os comentários, que foram agrupados conforme o tipo; com isso, tratam das traduções dos nomes de animais, antropônimos e topônimos, expressões idiomáticas, questões métricas e rítmicas, questões lexicais e semânticas, questões fonéticas, sentenças morais e retradução. E, por fim, como não poderia deixar de ser, nos permitimos as considerações finais que todo o percurso transcorrido nos sugere.

A importância de uma retradução de Iriarte no Brasil, como forma de reapresentação do autor após um longo período de esquecimento, e tendo em conta a escassa circulação que suas fábulas já tiveram no espaço literário brasileiro, é demonstrada ao longo desta tese e se justifica na relevância do autor para as letras espanholas e na originalidade do seu fabulário. Iriarte é um autor canônico do iluminismo espanhol, hoje praticamente desconhecido no Brasil; sua ausência representa uma perda significativa e nos empobrece. O público brasileiro tem muito a ganhar com (re)traduções consistentes de autores clássicos, pois chegaram a esse patamar por suas qualidades. A retradução da obra fabulística de Iriarte nos moldes aqui propostos, portanto, pode vir a enriquecer o acervo nacional na diversidade e na qualidade do seu repertório, de modo que o leitor brasileiro possa, por meio da tradução, ter uma experiência que se aproxime da leitura dessas fábulas espanholas do século XVIII.

Ademais, a produção de uma tradução comentada – como aqui é o caso – contribui para o desenvolvimento desse ramo de pesquisa relativamente novo dentro dos Estudos da Tradução. Sua função analítica, no ambiente acadêmico, assume também função pedagógica, possibilitando ao estudante demonstrar as conexões que estabelece entre as teorias e as práticas e sua capacidade de refletir sobre o fazer tradutório. Além disso, pode demonstrar a utilidade dos Estudos da Tradução em proporcionar diretrizes úteis para decisões tradutórias, o que se fundamenta no estudo do contexto da obra e do autor, na fundamentação dos procedimentos tradutórios, na seleção de trechos significativos para comentário e, com base nesses exemplos, na discussão das estratégias de tradução utilizadas. Entendemos que uma

possível contribuição desse tipo de pesquisa seria evidenciar que o aumento da autoconsciência do tradutor pode inclusive melhorar a qualidade da tradução. A propósito, verificamos que ao redigir os comentários foi frequente o retorno ao texto traduzido para alterações, o que nos confirmou que a reflexão sobre a tradução contribuiu para o desenvolvimento e a melhoria desta.

O desenvolvimento desta tese passou por uma série de desafios – intelectuais, teóricos, sanitários, logísticos, familiares. A estruturação da pesquisa da forma como a apresentamos agora passou por muitas modificações ao longo dos anos, reflexo das mudanças de perspectiva e de entendimento do que seria relevante incluir no texto, do que seria reservado para estudo privado, da ordem e divisão de seções, da forma mais adequada de tratar um tema ou outro. A fundamentação teórica tampouco foi solução única e evidente, passando pela inclusão e omissão de diversos autores, com o propósito final de compor um repertório teórico sólido em que apoiar as bases desta pesquisa. E, como pano de fundo das questões científicas, a vida se apresentou com um cenário de pandemia que acarretou muitas restrições – de reuniões, de congressos, de visitas a bibliotecas, de vida ao ar livre. Enfim, acreditamos que um verdadeiro trabalho científico de investigação e produção, embora resulte de uma estrutura preliminar, mantém-se aberto às modificações impostas pelas próprias demandas que surgem do aprofundamento de cada tema, de cada aspecto.

Em conjunto com um cenário familiar de muitas mudanças – com início em João Pessoa (PB) e final em Belém (PA), passando por Cuité (PB), Rio de Janeiro (RJ) e Rio Grande (RS) –, podemos dizer que os caminhos desta tese combinam um pouco com os caminhos de uma fábula, que pode ter começado lá atrás e, ao passar por um lugar e por outro, foi se modificando pela forma como cada um conta a história e pelos reflexos da cultura local no texto contado. Esta tese, assim como uma fábula antiga, tem um pouquinho de cada lugar em que foi escrita e de cada um que contribuiu para o seu desenvolvimento. Tendo feito tudo o que esteve ao nosso alcance, esperamos que esta seja uma boa contribuição para os Estudos da Tradução e para o espaço literário brasileiro.

Capítulo 1: Contexto literário

Neste capítulo, nos propomos primeiramente a investigar o gênero fabulístico, desenvolver uma discussão acerca do público-alvo das fábulas e apresentar Iriarte como autor e como tradutor, para em seguida apresentar sua obra fabulística, a originalidade de suas fábulas, sua temática peculiar que aborda o mundo literário e os quarenta “tipos de metro” por ele utilizados. Por fim, este capítulo apresentará um levantamento de traduções de fábulas de Iriarte para o português e sua circulação no Brasil, uma investigação da presença das traduções em bibliotecas e sebos brasileiros e um arrolamento da publicação de fábulas de Iriarte traduzidas em periódicos nacionais.

1.1 O gênero fabulístico

1.1.1 Origem

As fábulas constituem um gênero de tradição milenar e desde suas remotas origens foram transmitidas com grandes variações e adaptações, em parte por sua transmissão oral e em parte por seu aspecto de literatura popular, conforme aponta o helenista e mitógrafo Carlos García Gual (1998, p. 8). O contato entre as culturas, muitas vezes estabelecido por via comercial, favorecia a disseminação das fábulas, que apareciam em diferentes localidades com pequenas ou grandes alterações – o que faz com que a tarefa de identificar a origem dos textos não seja algo simples. Assim, podemos dizer, com amplo reconhecimento dos autores que trabalham com o gênero, que a origem da fábula é controversa. Alguns dos registros mais antigos das fábulas remontam ao século XVIII a.C., na Suméria – como afirma Gonzalo López Casildo (1998, p. 15), tradutor das fábulas de Esopo, que, ciente das fábulas sumérias, acádias e babilônicas, reconhece a origem do gênero na Mesopotâmia. A partir desse berço mesopotâmico, teria chegado à Grécia através da Ásia menor e à Índia através da Pérsia, com mútuas influências e intercâmbio de temas e formas (CASILDO, 1998, p. 15).

Outros registros remontam à Índia Antiga, por volta do século VI a.C., com a redação do *Pañcatantra*, coleção de fábulas em sânscrito amplamente difundida para todo o mundo

por meio de traduções ou adaptações (LACERDA, 1993; PAÑCATANTRA, 2004). Um dos autores que apontam essa origem é Mario Grande Esteban (1981, p. 8-11), tradutor da coleção de fábulas *Calila y Dimna*, que afirma que na história da literatura universal é possível rastrear uma linha de continuidade que parte da Caxemira, região no norte da Índia, há mais de 2.500 anos, e se estende lentamente até o ocidente, chegando a La Fontaine e Samaniego. Segundo o prólogo do *Pañcatantra* (TESHEINER e FLEMMING, 1995, p. 91), um rei teria encomendado o material para a instrução dos seus filhos, que eram estúpidos, detestavam livros e se negavam a estudar. O rei teria afirmado que, “dentre os descendentes, o não-nascido, o morto ou o estúpido, são preferíveis aqueles dois: morto e não nascido, pois eles causam pequena dor; o tolo pode atormentar durante toda a vida”. Ante tal situação, o sábio Vishnu Sharma foi convocado para tornar os príncipes em “sábios inigualáveis na ciência política”, tendo então composto cinco livros – o *Pañcatantra* – para a instrução dos príncipes (TESHEINER e FLEMMING, 1995, p. 91).

De acordo com a tradutora e pesquisadora Daniela Bunn (2008, p. 50), em pesquisa na qual investiga a passagem da história oral para o livro infantil, algumas correntes históricas atribuem a origem ocidental das fábulas a Esopo, escravo que viveu na Grécia Antiga por volta do século VI a.C., tendo sido enriquecidas estilisticamente por Fedro, fabulista romano do século I d.C. Segundo Casildo (1998, p. 15), em sua obra, Fedro inclui fábulas autorais em conjunto com fábulas de tradição esópica, que recria com graça e espírito crítico. Segundo Gual (1998, p. 8), contudo, Esopo não foi o inventor do gênero e nem mesmo o responsável por sua introdução na Grécia, posto que a fábula “O falcão e o rouxinol”, do grego Hesíodo, data do século VIII a.C. – dois séculos antes de Esopo.

Chegar a uma explicação única e amplamente aceita para a origem da fábula é uma utopia, se levarmos em conta a efemeridade da ciência, no sentido de que uma explicação para determinado objeto de estudo só é certa até o surgimento de outra que o explique melhor. Hoje em dia, por exemplo, boa parte dos historiadores consideram o *Épico de Gilgamesh*, antigo poema épico mesopotâmico escrito pelos sumérios por volta de 2.000 a.C., como a obra literária mais antiga da humanidade; contudo, essa explicação só é boa até que se aponte uma obra ainda mais antiga, ou que se defenda outro ponto de vista. As definições contêm elementos subjetivos, de pontos de vista diferentes, de critérios os mais diversos, o

que conduz a resultados distintos. Trata-se de uma verdade relativa, nunca absoluta. A pluralidade de explicações para a origem da fábula, portanto, é normal e esperada.

Conforme comenta Casildo (1998, p. 15), após Hesíodo e antes de Esopo outros autores gregos deram continuidade ao uso da fábula na Grécia Antiga, como Arquíloco e Semônides; todavia, são atribuídas a Esopo fábulas gregas anônimas que tiveram ampla difusão oral e pertencem a um gênero popular e tradicional, posteriormente compiladas em coleções que ficaram conhecidas como “fábulas esópicas”. De acordo com Gual (1998, p. 8), a fama de Esopo deve-se ao fato de que este estabeleceu a fábula clássica e divulgou a primeira coleção fabulística. Também Adriane Duarte, professora e pesquisadora de língua e literatura grega, aponta que a fábula é muito mais antiga que Esopo, “encontrando paralelos em diversas histórias de características semelhantes, anônimas e de origem popular, espalhadas pelo mundo afora. Ainda assim, Esopo é tido em larga medida como pai da fábula e a Grécia como sua pátria” (DUARTE, 2013, p. 7).

Desse modo, como aponta Gual (1998, p. 7), a difusão do gênero fabulístico na literatura europeia parte de uma raiz dupla, que reconhece a tradição clássica, de Esopo, Fedro e outros, e a tradição indiana, do *Pañcatantra* e suas versões, remontando ainda às fábulas mesopotâmicas. O helenista Francisco Rodríguez Adrados (1979, p. 11-12), também linguista e tradutor, pondera que poucos gêneros literários apresentam maior continuidade ao longo de sua história do que a fábula, desde a Suméria até os dias atuais, passando de uma literatura a outra e de uma língua a outra, produzindo variantes, derivações, imitações e recriações. Segundo o autor, a fábula é um gênero popular e tradicional essencialmente ‘aberto’ que recebe infinitas variações, contaminações, prosificações, versificações (ADRADOS, 1979, p. 12).

Duarte (2013, p. 18) afirma que as fábulas começam a ser compiladas em coletâneas entre os séculos IV e III a.C., e é provável que a compilação de fábulas de difusão oral tivesse como objetivo disponibilizar aos oradores um banco de histórias exemplares a serem usadas em seus discursos – de acordo com a autora, “o conhecimento das fábulas era esperado do cidadão educado, que deveria citá-las em festas e reuniões políticas para impressionar os demais convidados e reforçar seu ponto de vista” (DUARTE, 2013, p. 8-9). As coletâneas, então, são compiladas durante toda a Antiguidade e a Idade Média, incorporando novas e

velhas histórias, em verso ou em prosa, com pequenas ou grandes variações e contadas por autores diversos. A escritora e tradutora Nair Lacerda (1993, p. 12), no prefácio à edição que traduziu de *Fábulas do Mundo Inteiro*, nota que o pesquisador, e mesmo o leitor de boa memória, encontram “muitas fábulas repetidas, deformadas, interpoladas, ora atribuídas a um, ora a outro autor, pois jamais se fez grande cerimônia para usar o que vinha da alheia imaginação naquele terreno”. Nos próximos itens, veremos como se define esse gênero tão propenso a ser recontado e adaptado.

1.1.2 Definições

A palavra ‘fábula’, de origem latina, advém do verbo *fabulare*, de onde deriva o termo ‘falar’. Duarte (2013, p. 10) lembra que, em sua origem, as fábulas eram criadas e transmitidas oralmente e essa relação com a fala e o discurso é revelada tanto pela palavra latina *fabula* quanto pelas gregas *mýthos* e *logos*, que a designavam na Antiguidade. Conforme argumenta Juan Carlos Dido (2009), professor e pesquisador da teoria da fábula, como consequência inevitável dessa origem há de se convir que, sempre que falamos, fabulamos: nossa linguagem não é mais nem menos que um constante fabular. Esse seria um entendimento mais amplo do termo. Como significado mais restrito, Dido (2009) aponta a aplicação do nome *fábula* a um tipo de composição literária ligada, nas suas origens, às superstições, tradições, crenças, ritos e idiossincrasias dos povos. Segundo o autor, “as fábulas iniciais de toda cultura certamente foram mitos integrados à vida cotidiana do povo, que expressava atitudes fundamentais da vida social por meio de personagens, metáforas e imagens”¹ (DIDO, 2009, n.p.²). O autor pondera que, para a fábula, vale o lema “nada do que é humano lhe é estranho”, pois seu escopo abarca todas as atividades, preocupações, interesses, esperanças, dúvidas, certezas, vícios e virtudes das pessoas.

No português atual, a palavra ‘fábula’ tem as seguintes acepções:

¹ Tradução nossa de: “Las fábulas iniciales de toda cultura seguramente fueron mitos integrados a la vida cotidiana del pueblo, que expresaba actitudes fundamentales de la vida social mediante personajes, metáforas e imágenes”.

² Estamos usando a sigla *n.p.* para indicar citações retiradas de obras não paginadas, como é o caso de Dido (2009).

1) narração popular ou artística de fatos puramente imaginados; 2) (LIT.) curta narrativa em prosa ou verso, que tem entre as personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustram um preceito moral (*as fábulas de Esopo*); 3) (LIT.) narração de aventuras e de fatos (imaginários ou não), no romance, na epopeia, no conto; fabulação; 4) (LIT.) história narrada das ações dos deuses e heróis greco-romanos; mitologia; 5) (*por extensão*) fato inventado; invencionice (*toda aquela história é pura fábula*); 6) (*em sentido figurado*) pessoa ou fato que dá margem a crítica ou zombaria (*sua vida amorosa é a fábula da cidade inteira*); 7) (*por extensão. Brasil, em linguagem informal*) avultada quantia em dinheiro (*o colar custou-lhe uma fábula*). (HOUAISS, 2001)

Nosso objeto de estudo é a fábula da segunda acepção, a narrativa curta em prosa ou verso, com personagens animais que agem como humanos e com preceito moral. Essa é a fábula nomeada em espanhol como a cognata '*fábula*', em inglês como '*fable*', em italiano como '*favola*', em francês como '*fable*' e em alemão como '*fabel*'.

Rosas (2018, p. 35) problematiza a definição da fábula enquanto gênero literário, apontando ser algo muito mais difícil do que se possa supor. Tal dificuldade de estabelecer uma definição estável e precisa para o gênero é apontada por diversos autores, como a professora e pesquisadora de fábulas María del Rosario Ozaeta (2003, p. 2), que ressalta que esse problema é reconhecido unanimemente pelos autores que lhe dedicam atenção. Também Lacerda (1993, p. 9) afirma que é praticamente impossível dar classificação exata ao gênero literário 'fábula', cujas fronteiras misturam-se à mitologia, ao apólogo, ao conto popular, à lenda e ao folclore, tornando-se um pouco de todos eles. Assim, a definição não poderá ser universal, geral, aplicável indistintamente a todos os casos, e sim peculiar, específica, a depender do ponto de vista, do critério empregado, dos interesses acadêmicos ou simplesmente dos gostos pessoais.

De modo a distinguir a fábula de outros tipos de narração, como a alegoria, a parábola, o provérbio, a anedota e o conto fantástico com animais, Gual (1998, p. 7) defende que a definição da fábula deve ser precisa e, ao mesmo tempo, ampla o suficiente para compreender as várias realizações históricas do gênero, tão propagado na literatura universal – conclui que é preciso abarcar, portanto, as fábulas mesopotâmicas, greco-latinas, orientais, medievais, setecentistas, etc. Igualmente, Adrados (1979, p. 57) acredita ser um equívoco determinar uma caracterização 'fechada', simples e definitiva para o gênero fabulístico, mesmo quando se trata da fábula antiga. O autor afirma tratar-se de um gênero essencialmente 'aberto', popular e tradicional, que vive em infinitas variantes (1979, p. 11). E,

apesar de geralmente reconhecermos na fábula personagens animais, Adrados aponta que apenas a partir dos séculos XVII e XVIII, com as obras de escritores como La Fontaine, Iriarte e Samaniego, a fábula passou a ser reconhecida como um gênero animalístico (1979, p. 32).

Segundo Dido (2009), ao longo do tempo, a fábula foi consolidando sua estrutura própria e sua identidade em relação a outros gêneros que mantinham com ela algum ponto de contato, embora fossem diferentes em aspectos específicos – como os que citamos no parágrafo anterior, e ainda podemos acrescentar o *Roman de Renard*³, os bestiários⁴ e os *exempla*⁵ medievais. Lacerda (1993, p. 9) conclui que a fábula, em sua versão mais pura – ou típica, poderíamos dizer – apresenta “uma pequena história, muito simples, na qual as personagens são animais, e cujo remate, invariavelmente, tem intenções moralizantes”. De forma mais abrangente, Duarte (2013, p. 7) define a fábula como uma espécie de narrativa breve, normalmente em prosa, “muitas vezes protagonizada por animais falantes (embora não exclusivamente) e selada por uma máxima moral”. Em sua definição, Gual (1998) destaca, como características inerentes da fábula, o caráter alegórico, a intenção moral e a brevidade.

Pelo panorama que traçamos até o momento, os traços gerais que delineiam o gênero parecem estar de acordo também com definições encontradas em dicionários especializados da área literária, como o *Routledge Dictionary of Literary Terms* (CHILDS e FOWLER, 2006), o *Dicionário de Termos Literários* (MOISÉS, 2004), o *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa* (BARRETO, 2002) e o *Diccionario de Termos Literarios* (VARELA, ASEGUINOLAZA, et al., 1998).

³ “O *Roman de Renard* é uma epopeia animal, criada por volta de 1176 pelo francês Pierre de Saint-Cloud e protagonizada pela raposa Renard, em que a luta entre a burguesia e o feudalismo, e a crítica clerical, encontram sua melhor expressão literária” (GÓMEZ-CHACÓN, 2014, p. 43). Tradução nossa de: “*El Roman de Renard es una epopeya animal, creada hacia 1176 por el francés Pierre de Saint-Cloud y protagonizada por el zorro Renard, en la que la lucha entre la burguesía y el feudalismo, y la crítica clerical hallan su mejor expresión literaria*”.

⁴ “Os bestiários eram, durante a Idade Média, sobretudo nos séculos XIII e XIV, livros em prosa ou verso, muitas vezes com ilustrações, que tratavam de animais, verdadeiros ou fantásticos, considerados simbolicamente portadores de qualidades sobrenaturais, via de regra ligadas ao Cristianismo.” (MOISÉS, 2004, p. 55)

⁵ “*Exemplum*, (Latin: “example,”) plural *exempla*, conto curto originalmente incorporado por um pregador medieval em seu sermão para enfatizar uma moral ou ilustrar um ponto da doutrina. Fábulas, contos populares e lendas foram reunidos em coleções, como *Exempla* de Jacques de Vitry, para uso de pregadores. Tais *exempla* frequentemente forneciam o ponto de partida ou o enredo para contos seculares medievais em verso ou prosa” (Encyclopaedia Britannica, 1999). Tradução nossa de: “*Exemplum, (Latin: “example,”) plural exempla, short tale originally incorporated by a medieval preacher into his sermon to emphasize a moral or illustrate a point of doctrine. Fables, folktales, and legends were gathered into collections, such as Exempla (c. 1200) by Jacques de Vitry, for the use of preachers. Such exempla often provided the germ or plot for medieval secular tales in verse or prose*”.

De modo geral, todos caracterizam o gênero como narrativa breve, em verso ou em prosa, geralmente protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento alude aos seres humanos, com lição moral e finalidade satírica ou pedagógica. É apontada a imprecisão da fronteira que a separa de outros gêneros, como o apólogo e a parábola. A esse respeito, o especialista em teoria literária Massaud Moisés (2004, p. 34) defende que, ainda que a fábula se aproxime do apólogo e da parábola (todas narrativas curtas e marcadas pelo conteúdo moral), a distinção entre os gêneros residiria nas personagens: quando protagonizada por objetos inanimados, seria o apólogo; por seres humanos, a parábola; e por animais irracionais, a fábula. Neste último caso, nos parece adequado e oportuno completarmos: animais irracionais, mas humanizados.

Por sua vez, o especialista em ciências da Antiguidade Manuel Mañas Núñez (2009, p. 55) – ele próprio, tradutor de fábulas de Fedro – aproxima a fábula do provérbio. Casildo (1998, p. 15) a aproxima do apólogo e dos bestiários. Oswaldo Portella (1983), professor de língua latina com importante trabalho sobre a fábula, defende que é a moralidade que diferencia a fábula de formas narrativas próximas como o mito, a lenda e o conto popular, e que, sob o aspecto da moralidade, a fábula se situa entre o provérbio e a anedota: “o provérbio é só moralidade, ao passo que a anedota é só narrativa. A fábula contém ambos, sob o manto de uma alegoria” (PORTELLA, 1983, p. 121-122). Outros autores mencionados apontaram a dificuldade de distinguir a fábula de outros gêneros, como a parábola e o *exemplum* medieval.

Novamente, reconhecemos que o objetivo de atingir uma definição universal, de ampla aceitação, não apenas é quimérico, mas consideramos ser inalcançável e até desnecessário. As definições contêm elementos subjetivos, de pontos de vista diferentes, de critérios os mais diversos; consequentemente, há resultados diferentes. Como dissemos antes, a pluralidade de conceitos é normal e cada definição deve ser usada em conjunto com seus argumentos constitutivos, como estamos fazendo nesta tese. Além disso, conforme já discutimos em Rosas (2018, p. 37), essa conceituação da fábula como um gênero um pouco fronteiroço, que parece se superpor a outros gêneros, pode de certo modo ser explicada pela definição de “gêneros textuais”, que são estruturas mais ou menos fixas, mas não engessadas. O teórico de literatura Mikhail Bakhtin (2000) os define como conjuntos de enunciados relativamente estáveis elaborados pelas diversas esferas da atividade humana e que apresentam uma série de

semelhanças, as quais fazem com que componham um grupo identificado como uma família. A possibilidade de um caráter híbrido, portanto, pode ser vista como uma característica intrínseca dos gêneros textuais, que são relativamente estáveis, mas não estáticos. Ademais,

[o] caráter híbrido das fábulas também se relaciona com o fato de que sua difusão entre nações e culturas se deve, em grande medida, à sua tradição oral. Com a contação de histórias, as fábulas se modificavam, tanto em estrutura quanto em conteúdo. Foram os romanos, entre os quais se destaca Fedro, que a princípio inseriram a fábula na literatura escrita, mas até o surgimento da imprensa a difusão das fábulas manteve um caráter essencialmente oral, no qual a estruturação em versos rimados e metrificadas contribuía para a memorização e perpetuação das histórias – que, apesar do recurso mnemônico, parecem atender ao ditado popular “quem conta um conto aumenta um ponto”. (ROSAS, 2018, p. 38)

Essa transmissão das fábulas entre nações e culturas, devido em parte à difusão oral, deve-se também às traduções e adaptações. E, ao serem recontadas e retraduzidas, as fábulas recebem contribuições das culturas de chegada, alterações estilísticas, mudanças estruturais, ressignificações morais, entre outros tipos de modificações, de modo que as histórias resultantes podem manter apenas um tênue traço daquelas que lhes deram origem – conforme discutimos em Rosas (2018, p. 38). Com isso, podemos atribuir à fábula, de modo geral, uma característica de autoria compartilhada ou coletiva, que é comum também ao conto de fadas, ao conto popular e ao mito. O comentário de Núñez (2009) corrobora e complementa a discussão desse ponto:

Outro traço definidor da fábula é sua condição de gênero hipertextual. [...] Desde a Antiguidade até os séculos do Iluminismo, e mesmo no século XIX, escreveram-se, traduziram-se, interpretaram-se e recriaram-se as mesmas fábulas. É indiferente se estão escritas em grego, latim ou vernáculo; em prosa ou em verso; se primam a mensagem moral ou se tratam, sobretudo, de *égayer la fable* (“alegrar a fábula”), nas palavras de La Fontaine. O certo é que a tradição vai unida à variação, embora mais na forma que no tom, pois a estrutura lógica e argumental da fábula é muito rígida.⁶ (NÚÑEZ, 2009, p. 56)

⁶ Tradução nossa de: “Otro rasgo definidor de la fábula es su condición de género hipertextual. [...] Desde la Antigüedad hasta los siglos de la Ilustración, y aun el siglo XIX, se han escrito, traducido, interpretado y recreado las mismas fábulas. Da igual que estén escritas en griego, latín o vernáculo; en prosa o en verso; que prime el

Essa estrutura lógica e argumental mencionada por Núñez está relacionada a características do gênero citadas, entre outros, pelas professoras Isabel Schon e Sara Corona Berkin (1996), especialistas em literatura infantil e educação intercultural. As autoras enfatizam que a narração fabulística busca prevenir para que não nos comportemos de forma a nos prejudicarmos; para tanto, a brevidade do texto, as características limitadas das poucas personagens, o conflito claro e imediato e o estilo direto favorecem a mensagem e a moral. As autoras apontam, ainda, que a concentração temática e a unilateralidade das personagens fazem da fábula uma ferramenta pedagógica muito comum (SCHON e BERKIN, 1996, p. 61-62). Para explicar melhor tais características, veremos, nos itens a seguir, como se organizam a linguagem, a estrutura, as personagens e a moral da fábula.

1.1.3 Linguagem

Dido (2009) afirma que as fábulas tiveram seu desenvolvimento em uma vertente dupla que conformou, por um lado, a fábula popular e, por outro, a fábula literária. As fábulas populares, segundo o autor, são de criação anônima e arraigadas nos núcleos sociais, sendo conservadas, transformadas e multiplicadas pela tradição oral; o gênero tal e qual como o reconhecemos hoje é caracterizado, contudo, pelas fábulas literárias, escritas por um autor com uma intenção artística intimamente unida a uma intenção de índole preceptiva, sociológica, ética e/ou filosófica. A vinculação entre os dois tipos perdeu força, à medida que cada tipo identificou uma forma de criação diferente: “o correspondente à tradição oral manifestou-se em uma abundante criação de contos populares, e o tipo literário encontrou em todas as épocas e países cultores que reformulavam os exemplos tomados de autores anteriores e adicionavam seus aportes originais”⁷ (DIDO, 2009, n.p.).

Conforme explica a professora Anne Karine Kleveland (2002), pesquisadora da fábula na tradição e da nova fábula latino-americana, no momento em que a fábula evolui da

mensaje moral o que se trate sobre todo de égayar la fable («alegrar la fábula»), en palabras de La Fontaine. Lo cierto es que la tradición va unida a la variación, pero más en la forma que en el tono, pues el armazón lógico y argumental de la fábula es muy rígido”.

⁷ Tradução nossa de: “El correspondiente a la tradición oral se manifestó en abundante creación de cuentos populares, y el tipo literario encontró en todas las épocas y países cultores que reformulaban los ejemplos tomados de autores anteriores y agregaban sus aportes originales”.

tradição oral para a tradição literária, sua linguagem se modifica, pois tradicionalmente havia um sistema de fórmulas que ajudava o narrador a se lembrar da história – entendemos que se trata, aqui, do potencial mnemônico da fábula em versos rimada e metrificada. A autora aponta que, quando se excluem os esquemas para recordar a história, se abre a possibilidade de construção de uma nova forma de expressão, que descarta a linguagem repetitiva e expressões desgastadas, tornando-se mais elaborada, experimental, crítica e aberta à sátira e à ironia – o que, segundo a autora, reflete a preocupação do autor com a qualidade do texto e com a brevidade, fazendo com que as palavras sejam cuidadosamente escolhidas e, muitas vezes, tenham função particular na fábula (KLEVELAND, 2002, p. 131-132).

Ao tratar da evolução desse gênero literário, Portella (1983, p. 121-122) demonstra como La Fontaine adota uma narrativa longa para “dar rédeas à sua imaginação criadora, ao gosto pelo enfeite e pela galanteria”. O autor afirma que La Fontaine

[d]eu ênfase especial à narrativa, deixando a lição moral para ser deduzida pelo leitor ou pelo ouvinte. Esopo e Fedro, ao contrário, em virtude de verem na fábula um instrumento pedagógico, sacrificaram facilmente a ação, o drama, a vivacidade das imagens para chegar mais diretamente ao alvo pretendido que foi o ensinamento moral ou a crítica. Em função deste objetivo, a linguagem era direta, os personagens eram mais conhecidos e poucos, a alegoria facilmente reconhecível. Na evolução deste gênero literário, nota-se a inversão da importância destes dois elementos: quanto mais se avança na história da fábula, mais se vê decrescer o caráter sentencioso e pedagógico em proveito da ação. O caráter pedagógico da fábula, entretanto, não poderá jamais ser obliterado por completo pois é o traço diferencial deste gênero literário. (PORTELLA, 1983, p. 121-122)

Ademais, em consonância com a colocação de Kleveland acerca das palavras cuidadosamente escolhidas e com função particular na fábula, Portella (1983, p. 131) aponta como no gênero fabulístico as escolhas lexicais são bem medidas e direcionadas a um propósito definido; segundo o autor, as imagens empregadas devem ser de fácil percepção, de modo que o leitor possa estabelecer uma relação de verossimilhança entre a fábula e sua própria vida, para, com isso, tirar dela o proveito em forma de padrão de comportamento. “A fábula, na concepção de seus criadores, tem finalidade didascálica e, assim sendo, **a linguagem em que é vazada deve ser eminentemente didática, simples, objetiva**”, afirma Portella (1983, p. 131, grifo nosso), complementando que, por tratar-se de um pequeno drama, na linguagem da fábula **predomina o diálogo**, pois a matéria-prima para a narrativa

fabular são as divergências, os conflitos, os atritos, que se manifestam exatamente nas conversas entre pessoas.

O autor ainda acrescenta que uma forma de linguagem que praticamente não ocorre na composição da fábula é a descrição, em razão do caráter eminentemente objetivo do gênero, ao menos em sua versão clássica. Portella (1983, p. 133) aponta que “descrição implicaria a enumeração minuciosa de pormenores, o que, como já foi dito, vai contra o espírito sóbrio da fábula” (PORTELLA, 1983, p. 133). Mario Grande Esteban (1981, p. 24) diz que nesse gênero as descrições se resumem a pinceladas e detalhes que enquadram o comportamento e a ação das personagens, desde que sejam relevantes para a ação narrada. Conforme já discutimos em Rosas (2018, p. 59), descrições podem ser perfeitamente objetivas e relevantes, quando pertinentes e adequadas ao gênero no qual se inserem, mas entendemos que tais colocações põem em destaque uma característica importante das fábulas: nesse gênero literário, costuma-se dedicar muito mais atenção à ação que ao ambiente onde essa ação se desenrola ou à enumeração minuciosa de detalhes. Portanto, é possível depreender que, em verso ou em prosa, a fábula é essencialmente narrativa.

Essa discussão também lança luz sobre um traço importante da narrativa fabulística: o uso de linguagem alegórica, figura de linguagem que produz um sentido latente que subjaz ao sentido literal. Segundo Portella (1983), a alegoria é elemento estrutural da fábula, embora a fábula não seja uma simples ação alegórica: trata-se da narrativa de uma ação alegórica que oculta um ensinamento. O autor afirma que, sob uma ação alegórica, a fábula “encerra uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado” (PORTELLA, 1983, p. 123-124). Assim, a linguagem alegórica pode ser entendida na fábula como procedimento de composição.

O *Routledge Dictionary of Literary Terms* indica que ‘alegoria’ [*allegory*] é “frequentemente definida como uma ‘metáfora estendida’ em que personagens, ações e cenários são sistematicamente simbólicos, referindo-se a confrontos espirituais, políticos e psicológicos”⁸ (CHILDS e FOWLER, 2006, p. 4). De acordo com Moisés (2004, p. 14-15), alegoria é “[...] um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra”. Para concretizar as ideias, qualidades ou entidades abstratas que

⁸ Tradução nossa de: “[...] often defined as an ‘extended metaphor’ in which characters, actions and scenery are systematically symbolic, referring to spiritual, political, psychological confrontations.”

compõem o discurso latente, faz uso de imagens, figuras, pessoas ou animais. Ainda segundo o autor, “o aspecto material funciona como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional” (MOISÉS, 2004, p. 14-15). Trata-se, portanto, de uma linguagem que envolve um aspecto concreto e outro, abstrato.

Para compreender melhor o uso da linguagem alegórica na fábula, recorreremos também ao teórico e crítico literário Northrop Frye (1957). O autor entende a alegoria como um jogo abstrato vs. concreto: de acordo com Frye (1957, p. 93), trata-se de “uma abordagem ‘abstrata’, que começa com a ideia e depois tenta encontrar uma imagem concreta para representá-la”. E, a partir das definições apresentadas, podemos entender o caráter alegórico da fábula, que faz uso de elementos concretos – as personagens – para a representação de ideias ou disposições de caráter – o abstrato. Segundo Frye,

[t]emos real alegoria quando um poeta indica explicitamente a relação de suas imagens com exemplos ou preceitos, e assim tenta indicar como um comentário sobre ele deveria conduzir-se. Um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo “por isto eu *também* (*állos*) quero dizer aquilo”. Se isso parece ser feito continuamente, podemos dizer, com cautela, que seu escrito “é” uma alegoria (FRYE, 1957, p. 93).

Com isso, entendemos a linguagem da fábula como narrativa, didática, simples, objetiva, na qual predomina o diálogo (seja direto, seja indireto), isenta de descrições, essencialmente alegórica, com palavras cuidadosamente escolhidas e direcionadas a um propósito definido. Isto posto, passamos a outra discussão: a estrutura da composição fabulística.

1.1.4 Estrutura

De acordo com Portella (1983), a fábula tem duas partes substanciais: a) uma narrativa breve e b) uma lição ou ensinamento. A essas duas partes, segundo o autor, La Fontaine chamou de ‘corpo’ e ‘alma’ da fábula: o corpo é representado pela narrativa que trabalha as imagens e dá forma sensível às ideias gerais – ou seja, a fábula em si –, e a alma é representada pelas verdades gerais corporificadas na narrativa – ou seja, a moralidade que dela deriva (PORTELLA, 1983, p. 121). As partes ou os elementos que compõem a fábula são discutidos por diversos autores – como Gual (1998), Dido (2009), Núñez (2009) e Duarte (2013), entre outros – que, *grosso modo*, concordam com a divisão apresentada por Portella a partir da

proposta de La Fontaine – embora em seus conceitos possam figurar subdivisões ou outros elementos complementares ao exposto. Conforme explana Gual (1998), por exemplo:

*Na estrutura da fábula esópica simples, podem-se distinguir vários elementos imprescindíveis: 1) uma situação de base, na qual se expõe certo conflito entre duas figuras, geralmente animais; 2) a atuação das personagens, advinda de uma livre decisão destes, que escolhem entre as possibilidades da situação dada; e 3) a avaliação do comportamento escolhido, que se reflete no resultado pragmático de sua ação, qualificada assim como inteligente ou tola.*⁹ (GUAL, 1998, p. 5)

Em seu estudo sobre a fábula, Portella (1983, p. 129-130) trata de estabelecer um esquema geral do gênero. Segundo o autor, em sua forma mais rígida a fábula se resume a uma ação/reação ou discurso/contradiscurso: em geral, há apenas um diálogo muito breve em que uma personagem afirma uma coisa e a outra nega ou retruca. De acordo com Dido (2009), convencionou-se denominar ‘ações’ os atos do protagonista e ‘reações’ os atos do antagonista, e ambos são personagens principais.

Dido (2009) nota que os atos na fábula podem ser executados por uma única personagem ou por várias, e, quando são realizados por mais de uma personagem, é comum que ocorra um enfrentamento entre elas. Portella (1983) também aponta que não são mesmo necessárias duas personagens para a construção de uma fábula, posto que a ação e a reação podem acontecer dentro da mente de uma das personagens, como exemplifica: “A raposa enxerga uma máscara e exclama: ‘Que beleza — mas não tem cérebro!’. O conflito caracterizado pela adversativa ‘mas’, passa-se na mente de uma personagem e é expresso num breve monólogo” (PORTELLA, 1983, p. 129-130).

Portella (1983) menciona ainda a existência de um esquema mais amplo e complexo para a composição fabulística, em que, a partir de uma situação, pode ocorrer apenas uma ação e reação, seguida de resultado, ou uma sequência de ações e reações, seguida de resultado. Segundo o autor, a repetição do elemento ‘ação e reação’ depende da extensão do diálogo e, teoricamente, pode acontecer uma vez ou inúmeras; mas o mais comum é que essa repetição não aconteça mais que três ou quatro vezes (PORTELLA, 1983, p. 129-130).

⁹ Tradução nossa de: “*En la estructura de la fábula esópica sencilla pueden distinguirse varios elementos imprescindibles: 1) una situación de base, en la que se expone un cierto conflicto entre dos figuras, generalmente de animales; 2) la actuación de los personajes, que procede de una libre decisión de los mismos, que eligen entre las posibilidades de la situación dada, y 3) la evaluación del comportamiento elegido, que se refleja en el resultado pragmático de su acción, calificada así de inteligente o necia*”.

Conforme discute Dido (2009), essa ‘escassez’ de ações não se deve à brevidade da composição; o autor defende que, na verdade, trata-se do oposto:

A brevidade resulta do reduzido número de ações. Precisamente, expor mínimas ações é parte da identificação do gênero. Uma ou duas ações são suficientes. E podem-se admitir umas poucas mais. [...] Embora existam exceções, a estrutura **binária** da fábula parece uma característica definidora do gênero. O jogo de ação e reação, simples ou múltiplo, conforma o desenvolvimento do texto fabulístico. O conflito entre uma e outra é o núcleo da fábula.¹⁰ (DIDO, 2009, n.p., grifo do autor)

No conflito estabelecido entre ação e reação reside o núcleo da fábula, é o que termina por afirmar Dido (2009) na citação acima. Também é o que observa Núñez (2009), ao declarar que a verdadeira estrutura narrativa da fábula consiste no conflito entre duas ou mais personagens – esse autor não percebe a possibilidade de diálogo interno em uma fábula composta a partir de uma única personagem, como mencionado anteriormente. Núñez afirma que a estrutura fabulística tem como base a antítese e a oposição dos elementos constitutivos do relato, e apresenta oposições costumeiras no conjunto de textos reconhecidos como “fábulas de Esopo”; ou seja, aqueles de tradição ocidental:

São habituais na fábula de tradição esópica (Esopo, Fedro, fabulistas medievais, renascentistas e iluministas) oposições do tipo forte/fraco, sincero/mentiroso, homem/mulher, sensato/tolo; choques conflitivos entre dois estratos de um contexto fortemente hierarquizado, presidido por deuses (Júpiter, Natureza, Fortuna, Providência, etc) e, em níveis sucessivamente inferiores, os homens e os animais; enfrentamentos entre as distintas condições naturais e sociais das personagens mediante conflitos entre amo/escravo, nobre/plebeu, rico/pobre; e também disputas motivadas pela rivalidade literária, como veremos no caso de Samaniego e Iriarte. Mas, sem dúvida, a antítese fundamental que se dá na fábula esópica está constituída pelo enfrentamento entre a verdade e a mentira, entre a realidade e a aparência, com a ambiguidade, a ambivalência e a “inversão”: o objetivo que se propõe à personagem, aparentemente positivo e benéfico para ela, revela-se substancialmente negativo e prejudicial, porque o meio de ação é ambivalente (acredita-se útil, mas resulta danoso). O papel do fabulista não consiste tanto em incitar a virtude, mas em resolver a antítese entre a verdade e a mentira, a aparência e a realidade.¹¹ (NÚÑEZ, 2009, p. 55-56)

¹⁰ Tradução nossa de: “[...] la brevedad resulta del reducido número de acciones. Precisamente, el exponer mínimas acciones es parte de la identificación del género. Una sola o dos son suficientes. Y puede admitir unas pocas más. [...] Si bien hay excepciones, la estructura **binaria** de la fábula parece una característica definidora del género. El juego de acción y reacción, simple o múltiple, conforma el desarrollo del texto fabulístico. El conflicto entre una y otra es el núcleo de la fábula”.

¹¹ Tradução nossa de: “Son habituales en la fábula de tradición esópica (Esopo, Fedro, fabulistas medievales, renacentistas e ilustrados) oposiciones del tipo fuerte/débil, sincero/mentiroso, hombre/mujer, sensato/necio; choques conflictivos entre los distintos estratos de un contexto fuertemente jerarquizado, presidido por los dioses

O conflito – pelo que vimos, considerado núcleo da fábula – gira em torno de um eixo que recebe o efeito do desenlace, conforme explana Dido (2009). O autor aponta que, a fim de dar suporte àquilo que a fábula busca provar, certas personagens ou certos elementos funcionam como ‘demonstrativos’, como descreve em exemplos: em uma fábula na qual uma raposa e um corvo disputam um pedaço de queijo, este é objeto demonstrativo; em outra fábula na qual um leão e um urso disputam uma presa e uma raposa se aproveita da situação, ficando com a presa para si, a presa é elemento demonstrativo (DIDO, 2009).

Ainda acerca da composição estrutural, Portella (1983, p. 127) afirma que “a fábula é um drama em miniatura em que domina a unidade de lugar, de tempo e de ação”. Segundo o autor, as unidades de lugar e de tempo são condicionadas pela unidade de ação – ou seja, numa mesma fábula não há mais de um conflito ou ação, o que faz com que não sejam necessários lugares diferentes ou momentos distintos; não cabem ações paralelas, posto que o gênero busca, a partir da ação, uma só verdade geral. E tudo isso em função de que:

A fábula é épica e dramática ao mesmo tempo. É um drama em miniatura em que domina a unidade de lugar, de tempo e de ação. As palavras "drama", "dramático" têm aqui uma significação especial de conflito. A fábula existe exatamente porque e onde existe um desequilíbrio, um choque de ambições ou desejos, uma ação conflituosa, enfim. Quando as personagens estão acordes, estão em paz e conseqüentemente em equilíbrio, é impossível haver drama e, por extensão, é impossível haver ambiente para uma fábula. (PORTELLA, 1983, p. 127-128)

E, acerca da unidade de tempo, conforme já havíamos discutido em Rosas (2018), o gênero tem a tendência de estruturar sua ação em uma única cena: “[g]eralmente, não há ontem ou amanhã, não há dois ou mais cenários, apenas uma situação que transcorre em um cenário único e tem começo, meio e fim em uma só cena” (ROSAS, 2018, p. 35-36). Segundo Portella (1983), a unidade de tempo mantém-se ainda que a narrativa esteja no passado, e a ação dramática desenvolve-se numa continuidade temporal, geralmente “num piscar de

(Júpiter, Naturaleza, Fortuna, Providencia, etc.) y, en niveles sucesivamente inferiores, los hombres y los animales; enfrentamientos entre las distintas condiciones naturales y sociales de los personajes mediante conflictos entre amo/esclavo, noble/plebeyo, rico/pobre; y también pugnas motivadas por la rivalidad literaria, como veremos en el caso de Samaniego e Iriarte. Pero seguramente la antítesis fundamental que se da en la fábula esópica está constituida por el enfrentamiento entre la verdad y la mentira, entre la realidad y la apariencia, con la ambigüedad, la ambivalencia y el «vuelco»: el objetivo que se propone el personaje, aparentemente positivo y beneficioso para él, se revela sustancialmente negativo y perjudicial, porque el medio de acción es ambivalente (se cree útil, pero resulta dañino). El papel del fabulista no consiste tanto en incitar a la virtud, como en resolver la antítesis entre la verdad y la mentira, entre la apariencia y la realidad”.

olhos”; não há ações dramáticas que se estendem de um dia para outro, e as indicações de tempo, quando existem, em geral são vagas, por não serem importantes – “um dia”, “certa vez”, etc. (PORTELLA, 1983, p. 129). Em conjunto com a extensão do texto, que na fábula costuma ser breve e conciso, essa tendência à unidade de tempo justificaria, por exemplo, o porquê de não considerarmos como fábulas *A Revolução dos Bichos* [*Animal Farm*], de George Orwell (152 páginas)¹², ou a *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque (128 páginas)¹³ – obras alegóricas estreladas por animais, consideradas epopeias animais.

Todavia, ainda acerca da unidade de tempo na fábula, lembramos que Esteban (1981, p. 23), ao redigir a introdução de *Calila y Dymna* – coleção de contos retirados do *Pañcatantra*, ou seja, de tradição oriental –, aponta que o tempo da ação no gênero fabulístico segue seu curso normal, se acelera, se detém ou se condensa em função das necessidades do narrador. Com isso, Esteban aponta que o tempo na fábula pode abarcar um período de vários anos ou mal chegar a compreender o tempo de diálogo das personagens – e entendemos que essa noção pode variar, portanto, conforme a tradição ocidental ou oriental das fábulas.

De acordo com Duarte (2013, p. 22), a apresentação das fábulas por ordem alfabética é tradicional e vem desde a Antiguidade. Os títulos costumam identificar as personagens da história e, com isso, criam expectativa sobre o conteúdo de cada fábula, “já que os protagonistas também costumam apresentar um caráter definido – a raposa é esperta; o leão, majestoso etc.” (DUARTE, 2013, p. 15). A autora comenta que, desse modo, a recepção, torna-se mais dirigida – o que pode acontecer, também, no caso de uma fábula ‘composta’, que, segundo Portella (1983, p. 138), pressupõe a existência de uma fábula ‘simples’ – pelo nosso entendimento, a fábula composta é derivada de outra já existente, simples, que pode então direcionar a recepção da fábula composta.

Por fim, retomando a discussão acerca das partes e elementos substanciais da fábula, mencionamos que os elementos da fábula elencados por Dido (2009) são quatro: personagens, ações, objetos demonstrativos e moral. Segundo o autor, a fábula se constrói sobre essa estrutura básica, embora o fabulista tenha mais liberdade em recursos e conteúdo que no conto maravilhoso, gênero com o qual estabelece comparação. Ressalta, ainda o autor,

¹² ORWELL, George. *A revolução dos Bichos*. Trad. de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹³ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Fazenda Modelo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

que, embora muitos exemplos fujam a essa estrutura elementar, trata-se de uma configuração válida que compreende os princípios técnico-literários do gênero. Aqui comentamos as ações, com sua decorrente brevidade, unidade de tempo e de espaço; e os objetos demonstrativos, que dão suporte à narrativa. Nos próximos itens, discutiremos mais longamente personagens e moral, trazidos à luz de forma breve até o momento.

1.1.5 Personagens

Como já discutimos, as personagens nas fábulas são predominantemente animais; contudo, é possível construir um texto fabulístico com outro tipo de personagens. Lacerda (1993) afirma que nem todos os cultores do gênero se acomodaram à exigência imposta por Aristóteles de que apenas animais irracionais estrelassem o gênero; assim, nessas narrativas, “figuram não só seres humanos, mas rios, montanhas, florestas, oceanos, objetos inanimados, tudo quanto a fantasia do narrador pudesse revestir de uma qualidade simbólica, de onde extraísse a moralidade consequente” (LACERDA, 1993, p. 10). Dido (2009) coincide em notar que na fábula os animais são as personagens mais abundantes, mas não são as únicas, pois há lugar para pessoas, plantas, fenômenos, a mais ampla variedade de objetos imagináveis. E aponta que não há diferença funcional alguma entre essas personagens, empregadas em menor número, e os animais, pois todos desempenham a mesma função na fábula: a realização de atos exemplares.

Ainda segundo Dido (2009), a preferência pelos animais pode ser explicada por razões históricas: permite encobrir os juízos por trás de uma fantasia de animais que raciocinam, ao empregar-se a fábula como ferramenta para a crítica política e social; e possibilita atribuir certa caraterologia aos animais, à semelhança dos seres humanos, em relação aos seus hábitos, gênio, condicionantes anatômicos, ambiente, etc. Desse modo, os animais estariam aptos a atuar em papéis cujas particularidades manifestam um princípio que se busca demonstrar na moralidade da fábula (DIDO, 2009).

Portella (1983) defende que a preferência por animais se deve ao fato de que seus caracteres, suas qualidades e seus temperamentos são bem conhecidos pelo público, o que faz com que não seja necessário descrever previamente os animais. Para exemplificar o argumento, o autor menciona personagens como o lobo, símbolo de prepotência, voracidade,

antissociabilidade, e o cordeiro, símbolo de inocência, mansidão, ingenuidade. “Por consenso universal, consagrados não só em fábulas como também nos provérbios populares e até na heráldica, são atribuídos aos animais comportamentos, qualidades e características as quais são frequentemente comparadas às dos homens”, afirma o autor, lembrando também das imagens animais na linguagem bíblica: “sede prudentes como a serpente e simples como as pombas”, “virão como lobos em pele de cordeiros”, “raça de víboras”, entre outras (PORTELLA, 1983, p. 135). Contudo, ressalta que:

Tais associações [...] não se fundamentam em conhecimentos científicos, mas apenas na observação popular. Para a fábula é indiferente se certas qualidades atribuídas aos animais têm base científica ou não. Nem mesmo é necessário que tais associações sejam universalmente reconhecidas. Os gregos e romanos utilizaram nas fábulas animais de seu mundo que eram mais conhecidos e familiares. Por esta razão é que Fedro escolheu a raposa sete vezes como atriz principal de suas fábulas, a serpente três vezes, o lobo cinco, o leão três, o cão seis, a ovelha três. Na opinião popular, a raposa leva as honras do animal mais esperto e inteligente. No entanto, a ciência atribui ao golfinho o mais alto grau de adestrabilidade. Apesar disto este inteligente animal nenhuma vez desempenhou papel nas fábulas clássicas. É que os gregos e romanos não tinham uma imagem visual deste animal e seu adestramento é fato científico recente. E mesmo para a fábula, é totalmente indiferente se a preferência que tem por exemplo, a raposa por uvas ou queijos corresponde aos nossos conhecimentos científicos sobre esse animal. (PORTELLA, 1983, p. 136)

O professor e crítico José Antônio Gomes (1993) aponta que desde sempre o homem se projetou no animal, para através dele conhecer a si próprio e, por meio da máscara de bicho, conseguir suportar a própria imagem. O autor comenta que, “[n]a literatura, na pintura e no cinema, nos mitos, nas religiões e na vida psíquica, o animal funciona, não poucas vezes, como um espelho do homem, onde este se revê, numa imagem ora amada ora odiada” (GOMES, 1993, p. 46) – considerações que podem ser profícuas para pesquisas futuras que trabalhem com relações de tradução, literatura e psicologia. O uso da figura do animal para representar o que o homem não suporta enxergar em si mesmo é observado também por Portella (1983):

Todo homem odeia a verdade tão logo ela o atinja. “A verdade nua e crua machuca” é a expressão corrente na boca do povo. Nem mesmo partindo da boca de um sábio ou de um santo, é recebida com prazer, especialmente se ela visa corrigir o comportamento humano. Como porém não podemos prescindir da verdade, a fábula foi o meio encontrado para proclamá-la sem que o homem se sentisse diretamente atingido por ela e consequentemente não a rejeitasse de pronto. Poderíamos chamar a isto de “camuflagem da verdade” ou de “verdade subliminar”, ou ainda de “douramento da pílula”. A verdade destilada da boca de um animal

irracional atinge o homem, não aberta e direta, mas subrepticiamente. Da boca de uma raposa, de um corvo, de um cordeiro ou de um leão, o homem não se nega a ouvir verdades ou lições que a princípio parecem não ser dirigidas a ele, mas, aos poucos, agem sobre seu subconsciente e, quando o homem menos espera, está frente a frente com ela. A arte de camuflar a verdade ou de “dourar a pílula”, como se queira, é tão antiga quanto a humanidade. A fábula é apenas uma das maneiras. (PORTELLA, 1983, p. 126)

Portella (1983) nota, ainda, que as associações estabelecidas entre o comportamento humano e o animal não têm validade absoluta, o que significa dizer que, de modo geral, pode-se admitir a associação de certos animais a determinados traços de personalidade (como a raposa esperta, o lobo prepotente, o leão sequioso de poder e o burro estúpido), mas o mesmo animal pode representar qualidades humanas diferentes em fábulas diversas (PORTELLA, 1983, p. 136-137). Também Gual (1998) traz comentário semelhante: afirma que as personagens, geralmente animais, não têm um valor fixo, mas estão sujeitas a uma determinada valoração dentro do conflito, que é definida por sua posição e sua relação recíproca.

O êxito da ação das personagens dentro da narrativa, segundo Gual (1998), depende de duas características que cada animal, conforme sua natureza, apresenta em certo grau: força e inteligência. A força é considerada pelo autor como um elemento estático, definido previamente, e a inteligência é considerada um elemento dinâmico, que pode ser avaliado “moralmente”. É mediante o bom uso da inteligência que o mais fraco pode triunfar sobre o mais forte, roubar-lhe a presa, tirar proveito de uma situação ou escapar (GUAL, 1998). Como pondera o autor:

Afinal de contas, é a inteligência que decide o conflito e é aí que reside o valor didático do gênero. No espelho alegórico do mundo bestial, reflete-se uma sociedade dura, em uma constante luta pela vida. Apesar de sua pretendida atemporalidade, com sua referência a seres guiados por seus instintos naturais, nesta concepção do universo animal como uma sociedade competitiva e impiedosa deixa-se sentir um pano de fundo histórico inevitável. A fábula esópica reflete certos traços do pensamento grego da época arcaica. A inteligência significa habilidade para a armadilha e o engano, e a única coisa que importa é o êxito, sem outra sanção transcendente. O natural é que o mais forte devore o mais fraco e que o mais esperto engane o mais bobo.¹⁴ (GUAL, 1998, p. 6)

¹⁴ Tradução nossa de: “*A la postre, es la inteligencia la que decide el conflicto y de ahí el valor didáctico del género. En el espejo alegórico del mundo bestial se refleja una sociedad dura, en una constante lucha por la vida. A pesar de su pretendida ahistoricidad, con su referencia a unos seres guiados por sus apetitos naturales, en esta*

As personagens da fábula, quando animais, são determinadas pela espécie, a figura de contraste, a maneira de falar e a maneira de agir, conforme Portella (1983); e mostra-se apenas uma certa qualidade humana em cada personagem, construindo uma estrutura antitética. A antítese e o tipo de contraste ficam evidentes desde o título, de modo a permitir uma caracterização imediata: “Lobo e Carneiro, Cavalo e Burro, Lobo e Cachorro, Sapo e Rato, etc.” (PORTELLA, 1983, p. 137). De acordo com Dido (2009), as personagens das fábulas têm valor individual; contudo, a dimensão pode ser estendida e adquirir significado arquetípico, com um valor representativo – como acontece, por exemplo, com a raposa, o burro ou o leão nas fábulas antigas:

A raposa sempre representa astúcia. Pode ganhar ou perder nas peripécias, mas suas ações são sempre guiadas pela astúcia. Da mesma forma, o asno é identificado com a tolice ou a estupidez, e o leão, com a força e o poder. Consequentemente, atuam como arquétipos de conteúdo alegórico.¹⁵ (DIDO, 2009, n.p.)

Como já comentamos brevemente, em geral a fábula apresenta o enfrentamento de duas personagens principais que atuam como protagonista e antagonista. A protagonista expõe uma situação, a antagonista apresenta uma resistência e, da tensão construída, surge o desfecho. O número de personagens é geralmente limitado a dois, como destaca Portella, que explica que podem ser dois animais individualizados ou um animal individualizado e um grupo – e, quando ocorre o segundo caso, o grupo é tomado na totalidade e não diferenciado por cada indivíduo (PORTELLA, 1983, p. 137).

O autor defende, ainda, que características do gênero literário como brevidade, objetividade, finalidade e unidade de ação, espaço e tempo determinam seu reduzidíssimo número de personagens, as quais – também em consequência das características do gênero – tendem a não evoluir na narrativa (PORTELLA, 1983, p. 133). De forma semelhante ao que comenta Moisés (1982) em relação às personagens do conto, também na fábula as personagens tendem a ser estáticas ou planas: o autor afirma que, “porque as surpreende no instante climático de sua existência, o contista as imobiliza no tempo, no espaço e na personalidade”; com isso, as personagens não crescem durante a narrativa, como acontece

concepción del universo animal como una sociedad competitiva y despiadada se deja sentir un trasfondo histórico ineludible. La fábula esópica refleja ciertos rasgos del pensamiento griego de la época arcaica. La inteligencia significa habilidad para la trampa y el engaño, y lo único que importa es el éxito, sin otra sanción transcendente. Lo natural es que el más fuerte devore al más débil y que el más listo engañe al más tonto”.

¹⁵ Tradução nossa de: “La zorra siempre representa la astucia. Puede ganar o perder en las peripecias, pero sus actos van siempre guiados por la astucia. Del mismo modo, el asno se identifica con la tontería o la torpeza y el león con la fuerza y el poder. Obran, en consecuencia, como arquetipos de contenido alegórico”.

em um romance – mostram não mais que uma faceta de seu caráter, que pode nem ser a mais importante (MOISÉS, 1982, p. 26-27).

Como já discutimos em Rosas (2018, p. 37), pelas características acima mencionadas, a fábula aproxima-se da sátira menipeia descrita por Frye (1957), a qual trata de atitudes espirituais e não de pessoas em sua complexidade psicológica. Na composição de personagens, a sátira menipeia recorre a “profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuosos, entusiastas, rapaces e incompetentes”, que são tratados de acordo com sua relação profissional com a vida, deixando à parte seu comportamento social. Desse modo, apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam, o que acontece de forma similar nas fábulas, nas quais normalmente são os animais que representam ideias ou atitudes (FRYE, 1957, p. 304).

A professora Ana Margarida Ramos (2009), pesquisadora de educação literária e literatura para a infância, constata que a fábula transporta simbologias para o universo literário e permite, desse modo, a alegorização de vícios, virtudes e comportamentos humanos mais ou menos tipificados, de modo que um vasto leque de leitores e ouvintes possam compreender a realidade e refletir sobre a interação na sociedade (RAMOS, 2009, p. 175). Reforçando a ideia de que as personagens atuam como arquétipos de conteúdo alegórico, Dido (2009) comenta o caráter generalizador dos vícios, virtudes e comportamentos tipificados em personagens individuais, imposto pela sentença moral:

Se lermos uma fábula sem levar em conta sua moral, os episódios se apresentarão como eventos realizados por personagens individuais. Ao incluir a sentença moral, as personagens estendem sua dimensão até onde o alcance genérico do axioma as impulsiona. Quando a serpente morde e mata seu benfeitor, age como um animal cruel, mas sua reação é um ato individual, em todo caso conforme sua natureza. Mas quando a moral diz que “é assim que os malvados agem com aqueles que os ajudam”, a serpente torna-se o sujeito desse predicado simbólico e já não é mais apenas uma serpente, pois passa a representar todas as pessoas más. Tornou-se um arquétipo.¹⁶ (DIDO, 2009, n.p.)

Para entender melhor a importância, o uso e o funcionamento da sentença moral no gênero fabulístico, esse assunto será discutido no próximo item.

¹⁶ Tradução nossa de: “*Si leemos una fábula sin tener en cuenta su moraleja, los episodios se presentarán como sucesos ejecutados por personajes individuales. Al incluir la sentencia, los personajes extienden su dimensión hasta donde los impulsa el alcance genérico del axioma. Cuando la serpiente muerde y mata a su bienhechor, actúa como un animal cruel, pero su reacción es acto individual, en todo caso conforme a su naturaleza. Pero cuando la moraleja dice que “así obran los malvados con aquellos que los ayudan”, la serpiente se convierte en el sujeto de ese predicado simbólico y ya no es sólo una serpiente, sino que representa a todas las personas malvadas. Se ha convertido en arquetipo*”.

1.1.6 Moralidade

Em seu ensaio sobre a fábula, o fabulista e crítico alemão Gotthold Ephraim Lessing (1825) teoriza que, “[...] quando queremos ilustrar um preceito moral genérico por meio de um exemplo particular, a fim de conceder a esse exemplo particular uma existência real, inventamos uma história em que a moral genérica é intuitivamente perceptível: tal invenção é chamada de fábula”¹⁷ (LESSING, 1825, p. 101). Em seu ponto de vista, portanto, a moral para a fábula é tão basilar que a narrativa é construída com o propósito específico de ilustrar determinado preceito moral. Assim, é comum associar a fábula à moral, conforme aponta Dido (2009): a título de exemplificação da função ética da fábula, o autor menciona o papel assumido por textos tanto da tradição ocidental greco-romana quanto da tradição oriental indo-arábica, bem como fabulistas prestigiosos – La Fontaine, Iriarte, Samaniego – cuja intenção moralizante define o caráter de suas obras.

Dido (2009) argumenta que não apenas há uma identificação do propósito fabulístico com o fim ético, mas que essa identificação sustentou a convicção de que a fábula configurava um tipo de literatura pedagógica adequada para a formação moral das crianças – a esse respeito, esclarecemos que determinadas histórias hoje classificadas como literatura infantil não surgiram com esse propósito específico, mas a partir de determinado momento passaram a compor um repertório voltado para crianças, caso do gênero ‘fábula’ (esse tema será discutido na seção 1.2 *O público-alvo das fábulas*). O autor ressalva, contudo, que a função ética da fábula não é evidente nem obrigatória, e – em dissonância com a opinião de Lessing – declara que a finalidade moral não é nem mesmo o objetivo principal da narrativa:

O caráter preceptivo da moralidade não é razão suficiente para considerar a finalidade moral como o objetivo principal. É verdade que seria possível formar uma ampla coleção de exemplos nos quais o ensinamento ético é a intenção dominante. Mas também é possível compor outra coleção igualmente significativa na qual o conteúdo moral não tem peso decisivo e que, inclusive, possui caráter francamente antiético. Conteúdo **apologético** não significa princípio ético; **ensinamento**, no sentido de preceito, não significa educação; **moralidade** não significa moral.¹⁸ (DIDO, 2009, n.p., grifos do autor)

¹⁷ Tradução nossa de: “[...] when we are desirous of illustrating a general moral precept by a particular instance, and in order to bestow upon that particular instance a real existence, we invent a story in which the general moral is intuitively perceptible — such invention is called a fable”.

¹⁸ Tradução nossa de: “El carácter preceptivo de la moraleja no es razón suficiente para considerar a la finalidad moral como el objetivo principal. Es verdad que se podría conformar una amplia colección de ejemplos en los que la enseñanza ética es la intención dominante. Pero también es posible integrar otra colección igualmente

Todavia, é importante notar que Lessing se debruça exclusivamente sobre as fábulas esópicas, enquanto Dido abarca a tradição ocidental e oriental, o que talvez possa explicar a divergência. De todo modo, conforme explana Gual (1998), sendo ou não o objetivo principal, a moralidade mencionada – entendida aqui como o intuito moral da fábula – está presente em toda fábula, quer seja de forma explícita (na sentença moral oportuna) ou implícita (no êxito ou fracasso de uma personagem em sua atuação).

Gual (1998) defende que toda fábula tem uma intenção moral, na medida em que sugere a avaliação de determinada conduta, e a conclusão implícita no relato é o que fundamenta uma explicitação da moralidade em uma sentença moral, que é colocada antes ou depois da narração – e, segundo Dido (2009), orienta a leitura nos casos em que a fábula permitiria obter diversas conclusões. Quando colocada antes, chama-se *promítio*; quando colocada depois – forma mais frequente – chama-se *epimítio* (GUAL, 1998, p. 5).

Duarte (2013) destaca que nem toda fábula tem moral explícita; ou seja, que nem toda fábula apresenta uma sentença moral separada do corpo narrativo, a modo de promítio ou epimítio, exposta como uma reflexão do narrador. No caso de uma moralidade implícita, a moral pode estar expressa no discurso de um dos interlocutores, como fala de uma das personagens. Essa moral interna, cuja veiculação compete a uma das personagens, chama-se *endomítio* (DUARTE, 2013, p. 11-15). A esse respeito, é interessante notar o que Dido (2009) menciona sobre Iriarte: o fabulista costuma incluir uma moralidade dupla em seus textos, sendo a primeira mais particular – como endomítio – e a segunda mais genérica – como uma sentença externa ao texto, que aparece num índice ao final do compêndio. Só no fim do século IV a.C., segundo Duarte (2013), quando a fábula se torna um gênero autônomo, é que começa a ser comum o registro explícito da moral antecedendo a narrativa (promítio) ou, como ocorre com maior frequência, ao seu final (epimítio). A construção é tão comum que chega a parecer uma fórmula: “as introduções ‘a fábula mostra que’ ou ‘assim, também’ são tão frequentes que por vezes nem são transcritas, já que o leitor pode presumi-las (assim será comum encontrarmos morais iniciadas apenas por ‘que’)” (DUARTE, 2013, p. 13-14).

*significativa en la que el contenido moral no tiene peso decisivo e, inclusive, poseen carácter francamente antiético. Contenido **apológico** no significa principio ético; **enseñanza**, en el sentido de precepto, no significa educación; **moraleja** no significa moral”.*

Dido (2009) aponta que deve ser estabelecida uma distância entre o termo ‘moralidade’ e a ética, pois nem sempre as fábulas e suas moralidades são morais – o autor ressalta que há, inclusive, fábulas francamente imorais e, como já mencionamos, de caráter antiético. A moralidade é a tese da fábula, expressada em uma sentença (o autor menciona uma série de termos possíveis, como princípio, tese, juízo, preceito, observação, provérbio, conclusão, axioma, instrução e sentença, dentre os quais escolhemos trabalhar com este último), e o desenvolvimento da fábula é a demonstração da tese. Segundo o autor, o vocábulo ‘moralidade’ não representa o espírito da fábula: a moralidade alude, por um lado, a um princípio moral, e por outro, a um falso moralismo que se afasta da ética. Ademais, segundo o autor:

Esse espírito da fábula nem sempre estimula uma conduta edificante. Se o que se quer é dar destaque ao conteúdo ético da fábula, deverá escolher-se previamente aquelas que podem ser consideradas fábulas morais. O fabulista não dá normas de conduta para que os leitores adotem. Sua conduta consiste em mostrar os princípios, interesses, valores, relações que observa nos comportamentos humanos. O fabulista não diz: “façam isto”. Apenas expõe: “isto acontece com as pessoas; reflitam”.¹⁹ (DIDO, 2009, n.p.)

Duarte (2013, p. 15) comenta, ainda, que a fábula se atualiza sempre e sua interpretação depende das circunstâncias da comunicação, o que faz com que a sentença moral seja a parte que mais varia em versões de uma mesma fábula – já que se pode reescrever a sentença de modo a ilustrar novas ideias, o que é muito tentador, e, lembrando o comentário de Dido (2009) supracitado, a sentença moral orienta a leitura nos casos em que a fábula permitiria obter diversas conclusões. Duarte (2013, p. 16) aponta, como exemplo de reescritura de sentenças morais, coletâneas modernas que não têm um compromisso com o rigor acadêmico, à diferença de edições canônicas, que não são passíveis de alteração. Como também constata Gual (1998):

A modificação do resultado e da moralidade de uma fábula mediante uma nova versão, com um afã consciente de corrigir o sentido original, é um processo muito repetido na história literária. Assim, por exemplo, Lessing dá sua versão do episódio famoso “a raposa e o corvo”, deixando que o arrogante corvo perca, no lugar de um queijo, um pedaço de carne em mal estado, com o qual se envenena a astuta raposa adúladora,

¹⁹ Tradução nossa de: “*Ese espíritu de las fábulas no siempre estimula una conducta edificante. Si se quiere poner de relieve el contenido ético de la fábula, previamente se deberán escoger aquellas que pueden considerarse fábulas morales. El fabulista no da normas de conducta para que adopten los lectores. Su actitud consiste en mostrar los principios, intereses, valores, relaciones que observa en los comportamientos humanos. El fabulista no dice: hagan esto. Sólo plantea: esto sucede entre las personas: reflexionen*”.

para ressaltar assim a tese de que o enganador recebe um pagamento justo. De modo semelhante, em versões modernas para crianças de “a cigarra e a formiga”, esta acaba compadecendo-se da cantora preguiçosa e lhe dá abrigo e comida, enquanto aquela ameniza com seus cantos a rotina do formigueiro. Assim se adoça a lógica e cruel conclusão do relato. Seguir o desenvolvimento de uma fábula ao longo de suas sucessivas versões pode ser um estimulante exercício de literatura comparada.²⁰ (GUAL, 1998, p. 9-10)

Destarte, podemos ver a importância da moralidade para o gênero fabulístico e as mudanças às quais essa moralidade está e esteve sujeita ao longo do percurso da fábula na história literária. O percurso é longo e tem seus altos e baixos: Casildo (1998) indica que os séculos XVII e XVIII são os que constituem o que poderíamos denominar como a “idade de ouro” da fábula. Nesses séculos, floresceu a fábula na França, com La Fontaine – e, a partir dele, com novo ímpeto e uma concepção moderna da fábula como gênero animalístico, floresceu também na Inglaterra, com Gay; na Alemanha, com Lessing; na Itália, com Pignotti; na Rússia, com Krylov, e na Espanha, com Iriarte e Samaniego (CASILDO, 1998, p. 16). Veremos, na próxima seção, como o público-alvo das fábulas também mudou e se direcionou ao longo desse percurso.

1.2 O público-alvo das fábulas

1.2.1 A fábula na literatura infantil

Como vamos trabalhar com a tradução de fábulas para o público adulto, é importante levantar a discussão acerca do público-alvo definido em relação com o gênero literário. A escolha do público adulto como destinatário dessa tradução não é uma opção evidente ou até mesmo esperada, quando se conhece a atual (e habitual) inserção da fábula na literatura infantil. Essa associação da fábula com o público infantil, no entanto, é algo relativamente recente na história desse gênero literário. Como aponta Duarte (2013, p. 10), “longe de

²⁰ Tradução nossa de: “*La modificación del resultado, y de la moraleja, de una fábula mediante una nueva versión, con un afán consciente de corregir el sentido original, es un proceso muy repetido en la historia literaria. Así, por ejemplo, Lessing da su versión del episodio famoso de «el zorro y el cuervo», dejando que lo que el vano cuervo pierde sea un trozo de carne (en lugar de un queso), en mal estado, con el cual se envenena el taimado zorro adulator, para resaltar así la tesis de que el engañador recibe un pago justo. De modo semejante, en versiones modernas para niños de «la cigarra y la hormiga», ésta acaba compadeciéndose de la holgazana cantora y le da cobijo y comida, mientras aquélla ameniza con sus cantos la rutinaria faena del hormiguero. Así se dulcifica la lógica y cruel conclusión del relato. Seguir el desarrollo de una fábula a través de sus sucesivas versiones puede ser un estimulante ejercicio de literatura comparada*”.

pertencer ao universo infantil, na Antiguidade o gênero fabular dizia respeito a toda a sociedade, constituindo um meio importante de transmissão dos valores do grupo”. O professor de estudos clássicos Ben Edwin Perry (1959, p. 24), especialista em fábulas de Esopo, lembra que a fábula em sua origem não é uma forma literária independente, criada, como o romance ou o drama, por um novo tipo de sociedade com uma perspectiva cultural, mas apenas um meio retórico, um novo instrumento – o que põe em destaque o domínio e uso da fábula como recurso retórico, função nada pueril.

Dido (2009) discute a questão da fábula como parte da literatura infantil, apontando a abundância de edições voltadas para crianças e a prevalência desse público-alvo nas publicações fabulísticas da nossa época. O autor destaca que se costuma adaptar a linguagem dos textos quando os originais têm um léxico difícil e em geral são incluídas generosas ilustrações com cores vivas, como já havíamos discutido em Rosas (2018). Contudo, o próprio autor propõe o seguinte questionamento: a fábula é um gênero literário infantil ou o público infantil lhe foi atribuído por motivos extraliterários?

Respondendo à sua própria pergunta, Dido (2009) pondera que muito poucos autores escreveram suas fábulas especialmente para crianças. Menciona como exemplo Samaniego, que destinou suas fábulas a alunos do seminário, mas ressalta que tais estudantes não correspondem às nossas crianças de hoje e que Samaniego não teria redigido suas fábulas de forma diferente caso as destinasse a um público adulto – ou seja, entendemos que o leitor ideal que Samaniego tinha em mente não era a criança como a concebemos hoje, mas a criança idealizada como um adulto em miniatura, percepção comum à época.

Prieto de Paula (2018, p. 64) aponta que as fábulas têm sido frequentemente utilizadas como método de doutrinação para crianças, embora não seja adequado supor que as crianças constituam seu público ideal, dado o cinismo e a insolência de muitas fábulas. Dido (2009) ressalta que o que ocorre é que algumas fábulas são colocadas ao alcance das crianças por serem consideradas úteis para elas, por suas intenções ou sua simplicidade, mas há poucas que de fato atendem a tais requisitos. Por isso, ainda segundo o autor, é tão reduzido o número de fábulas que se publicam para crianças e tão repetidas as publicações, que variam sua apresentação em formato e ilustrações, mas, na verdade, são as mesmas fábulas, em torno de cinquenta. Tal comentário condiz com a situação observada na publicação de fábulas de Iriarte

no Brasil desde o século XX: de um total de 76 fábulas, apenas 4 ou 5 são comumente republicadas, destinadas ao público infantil. Uma proporção tão pequena de fábulas publicadas para crianças, dentro de um vasto universo fabulístico, é um indício de que essas fábulas não se enquadram, de fato, na literatura infantil.

O intuito de educar jovens por meio das fábulas remonta ao século VI a.C., nos primórdios da história desse gênero literário. Todavia, nesse momento – e ainda por muitos séculos à frente – não havia uma literatura específica voltada para as crianças, conforme discutido pelo historiador e medievalista Philippe Ariès (1981) e pelas professoras e pesquisadoras da literatura infantil Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1985). Os pequenos participavam do mundo adulto sem as restrições modernas que definem ambientes adequados, companhias apropriadas, linguagem facilitada, temas censurados para a infância, etc; e desse modo tinham acesso – quando tinham – à mesma literatura desfrutada pelo público adulto. As histórias que circulavam oralmente ou em livros eram voltadas para o público em geral, de crianças a idosos, indistintamente.

Assim, a fábula nem sempre esteve inserida na literatura infantil, já que o que hoje consideramos literatura infantil nem sempre foi visto dessa forma. O conceito de literatura infantil é situado historicamente e se desenvolveu junto com o conceito de infância. Como aponta Ariès (1981), o sentimento moderno de família não existia na Idade Média: surgiu entre os séculos XV e XVI, no seio da burguesia; desenvolveu-se no século XVII e difundiu-se na sociedade em geral a partir do século XVIII. Até meados do século XVIII, a criança era vista como um adulto em miniatura, o que é possível perceber até mesmo nas proporções e vestimentas de crianças representadas em ilustrações da época. Até esse momento, as particularidades da infância não eram percebidas, o que constituía um ambiente pouco favorável ao desenvolvimento de uma literatura infantil.

Ariès (1981) explica que, até o século XVII, a vida era vivida em público, e a família conjugal se misturava à multidão, contexto em que se dava a socialização da criança. A criança, então, participava do mundo adulto de forma irrestrita. Segundo Lajolo e Zilberman (1985), apenas a partir do século XVIII, em decorrência de uma série de mudanças na sociedade proporcionadas pela Revolução Industrial, a infância passou a ser vista como um período especial da vida, e surgiram cuidados particulares e bens de consumo próprios para crianças. Como já discutimos em Rosas (2018):

A reorganização da sociedade decorrente da Revolução Industrial incluiu em seu bojo uma reestruturação da ordem familiar. Segundo Lajolo e Zilberman (1985, p. 16), foi após a Revolução Industrial que uma série de fatores culminou na estabilização de um estereótipo familiar no qual há uma divisão rígida do trabalho entre seus membros, cabendo ao pai a sustentação da família e à mãe, o cuidado da vida doméstica – organização que acabou por beneficiar a criança. É a partir daí que tipicamente o homem sai para trabalhar e a mulher fica em casa cuidando dos filhos. A infância começou a ser vista como uma fase especial da vida e, nesse novo cenário, a preservação da infância passou a ocupar um lugar de certo prestígio social, o que motivou o surgimento de bens de consumo voltados para o público infantil: objetos industrializados, como brinquedos, e culturais, como livros infantis, além de ramos específicos nas ciências, como a psicologia infantil, a pedagogia e a pediatria. Direitos específicos só começaram a surgir no século XX: a Declaração dos Direitos da Criança, da ONU, data de 1959. (ROSAS, 2018, p. 40)

Nesse contexto, Ariès (1981) aponta que, a partir do século XVIII, até mesmo uma nova concepção habitacional passou a isolar a família da promiscuidade da vida coletiva, excluindo criados, clientes e amigos da convivência quotidiana dos membros da família, cujos laços se estreitaram. O antigo costume burguês de enviar as crianças para serem educadas em outras casas foi substituído pela instituição da escola, o que valorizou os laços familiares e a moral pregada pelos educadores. Com o surgimento da literatura infantil apontado por Lajolo e Zilberman (1985), foram apropriados gêneros já existentes como contos de fadas e fábulas – que, por conterem elementos de fantasia e propósitos moralizantes, eram considerados de especial interesse para esse público. As fábulas passaram então a ser recomendadas como leitura adequada para as escolas.

Assim, podemos apontar que há determinadas histórias hoje classificadas como literatura infantil que não surgiram com esse propósito específico, mas que a partir de determinado momento passaram a compor um repertório recomendado para crianças. E, com isso, chegamos a um ponto que nos interessa: ainda que a princípio as fábulas não tivessem sido especificamente direcionadas ao público infantil, a mudança de condição da criança na sociedade deu espaço ao desenvolvimento de uma literatura infantil que se apropriou desse gênero, o que vigora até os dias de hoje. Como vimos, Dido (2009) já questionou a classificação da fábula como um gênero infantil, e não por causa de suas origens, mas por entender que há poucas que realmente atendam a requisitos esperados na literatura considerada própria para esse público.

1.2.2 Fábula é coisa de adulto?

Dido (2009) pondera que a literatura infantil, enquanto especialização da criação literária, dialoga com a fantasia própria da criança, atendendo às suas expectativas. Em contrapartida, constata que a estrutura e os conteúdos fundamentais da fábula não respondem às exigências da imaginação infantil, por tratar-se de um gênero severo, ascético. Para a leitura de fábulas, segundo o autor, é necessária uma imaginação fértil, mas controlada, que mantenha as personagens em relação direta com o conteúdo demonstrativo. Desse modo, argumenta que o público infantil não usufrui desse gênero, a não ser que se trate especificamente de fábulas infantis – e, nesse caso, aponta o autor, o mérito da obra estaria no respeito ao gênero infantil, não ao gênero fabulístico. Assim, termina por afirmar que “a fábula é um gênero que se dirige ao adulto, por sua estrutura e por atitudes que os autores transferem ao texto como ingredientes inseparáveis: sutileza, ironia, amargura, decepção, receio, crítica”²¹ (DIDO, 2009, n.p.).

A professora e pesquisadora Ana Cristina Bezerril Cardoso (2015), ao tratar de La Fontaine no Brasil, coincide em não classificar suas fábulas como literatura infantojuvenil, afirmando que foram escritas para o público adulto – apesar de a leitura ser profusamente recomendada para crianças. Segundo a autora, no polissistema²² francês, as fábulas lafontainianas são consideradas tanto literatura infantojuvenil quanto adulta, o que é determinado mais pelo projeto editorial do que pelo texto em si. Acerca da indicação das fábulas para crianças, a autora explica, apoiando-se em publicação de Fumaroli²³, que embora La Fontaine tenha dedicado sua obra fabulística ao filho mais velho de Luís XIV, futuro herdeiro do trono, que à época tinha seis anos de idade, as fábulas foram feitas para quando ele chegasse à idade adulta – além de se destinarem a outros leitores adultos. Ou seja, mesmo La Fontaine considerava que as fábulas não eram leitura para uma criança de seis anos.

A obra de La Fontaine é alvo também das reflexões do teórico e filósofo Jean-Jacques Rousseau (1995 [1762]), em seu tratado sobre a educação infantil. Uma das recomendações

²¹ Tradução nossa de: “*La fábula es género que se dirige al adulto, por su estructura y por actitudes que los autores transfieren al texto como ingredientes inseparables: sutileza, ironía, amargura, decepción, recelo, crítica*”.

²² Termo que emprega conforme EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. In: *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p. 1-52, 1990.

²³ FUMAROLI, Marc. *Le poète et le roi – Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris: Editions de Fallois, 1997.

do autor é que os alunos só aprendam a ler em uma idade tardia e, ainda assim, fiquem longe das fábulas de La Fontaine, que na época era leitura amplamente indicada nas escolas. Como comenta a esse respeito o professor José Oscar de Almeida Marques (2004), pesquisador do filósofo, é preciso notar que “Rousseau nada tem contra as fábulas em si mesmas, mas contra o que considera a viciosa prática de prescrevê-las a crianças” (MARQUES, 2004, p. 222).

O autor explica que, segundo a visão de Rousseau, as fábulas não são capazes de incutir suas morais nas mentes das crianças, porque para isso seria preciso ter uma enormidade de conhecimentos sobre a natureza e o comportamento humano que a criança não tem, e porque os recursos poéticos e fantasiosos da linguagem obscurecem o que é essencial e desviam a atenção para outros pontos, o que pode conduzir a conclusões distintas dos propósitos educativos pretendidos e permitir até mesmo que a criança se identifique com personagens que apresentam um comportamento inadequado ou mau. Marques (2004) comenta um dos exemplos apontados por Rousseau:

A fábula do corvo e a raposa não pode ser propriamente entendida por quem jamais foi enganado por falsos elogios, mas o incauto que se enredou nas malhas de um adulator não deixará de perceber o ensinamento, e não lhe será possível projetar-se no personagem errado. Ele vê que o corvo é um estúpido e, ao identificar-se com o corvo, percebe sua própria estupidez, e é estimulado a corrigir-se. A fábula cumpre sua função, e, como esta, todas as demais fábulas que tenham efetivamente uma moral profunda e toquem em alguma questão humana de importância. Todos os detalhes fantasiosos e inverossímeis saem do proscênio e não mais atuam como véus a toldar a compreensão: o que faz com que a fábula não seja uma mentira é a verdade de sua aplicação. Mas é longo o caminho até o reconhecimento dessa aplicação: como Julie descobriu, as fábulas são apropriadas para homens, não para crianças. (MARQUES, 2004, p. 225)

Ou seja, não se trata, aqui, de censurar conteúdos para as crianças. Trata-se, melhor dizendo, de entender que determinados assuntos podem não ser de interesse desse público ou não condizer com situações ou emoções já experimentadas pela criança de forma a constituir parte de seu acervo mental ou emocional, o que lhe permitiria identificar-se com as situações apresentadas e compreender as morais decorrentes. Como entender a lição de moral por trás de uma história em que uma personagem engana a outra para tirar-lhe proveito, quando esse tipo de experiência ainda não faz parte da vida de uma criança de quatro ou cinco anos? Não nos omitimos de citar experiência própria na leitura de fábulas para uma menina dessa idade,

em que foi possível perceber sua incompreensão quanto às motivações escusas das personagens e à moralidade final.

Também a professora Mônica Cristina Dutra Grumiché (2012), em estudo acerca da ideia de infância em Rousseau, analisa seu tratado e comenta que este critica severamente as fábulas de La Fontaine quanto à possibilidade de servirem como instrumento didático-pedagógico, pois a linguagem metafórica e abstrata para indicar o que é certo e o que é errado não é apropriada para crianças, já que estão desenvolvendo sua capacidade de raciocinar e julgar e ainda se encontram envolvidas no esforço de adquirir ideias simples. Ademais, aponta Grumiché (2012) analisando as palavras de Rousseau, ao serem estimuladas a desenvolverem seus raciocínios por meio da fábula antes mesmo de distinguirem o real do imaginário, as crianças não compreenderão objetivamente aquilo que se quer transmitir e aumenta-se o risco de o aprendizado se dar às avessas. Nesse sentido, Rousseau argumenta:

Observai as crianças aprendendo suas fábulas e vereis que, quando em condições de aplicá-las, elas o fazem quase sempre ao contrário da intenção do autor e que, ao invés de atentarem para o defeito de que lhes querem curar ou prevenir, elas se inclinam para o vício mediante o qual se tira proveito dos defeitos dos outros. Na fábula precedente [O corvo e a raposa], as crianças zombam do corvo mas se afeiçoam todas à raposa; na fábula seguinte [A formiga e a cigarra], pensais dar-lhes a cigarra como exemplo; nada, é a formiga que escolherão. Ninguém gosta de se humilhar; escolherão sempre o melhor papel; é, a escolha do amor-próprio, uma escolha muito natural. E que horrível lição para a infância! O mais odioso de todos os monstros seria uma criança avarenta e dura que soubesse o que lhe pedem e o que recusa. A formiga faz mais ainda, ensina-lhe a zombar recusando. [...] Quando lhe dais preceitos que se contradizem, que fruto esperais de vossos cuidados? (ROUSSEAU, 1995 [1762], p. 108-109)

A ideia da maturidade intelectual e das vivências do indivíduo como fatores determinantes para a leitura e compreensão das fábulas parece sensata. Contudo, muito embora entendamos com isso quem supostamente aproveitaria melhor a leitura de fábulas, sabemos que nos últimos séculos as fábulas de fato têm sido indicadas para crianças e há uma profusão de publicações voltadas para o público infantil, com produtos dos mais diversos tipos (livro ilustrado, livro-álbum, livro-imagem, livro-brinquedo, entre outros) que usam adaptações, recursos gráficos e linguagem controlada para cada faixa etária. Ou seja, as fábulas hoje são objeto de inúmeros projetos editoriais para a infância, o que se fundamenta na tradição secular que incorporou as fábulas à literatura infantil. Essa incorporação, no entanto, levou em conta

uma concepção sobre fábula e sobre infância que não condizem com a discussão que apresentamos aqui. Com isso, nos alinhamos à ideia de que o público adulto é de fato o mais indicado como público-alvo para as fábulas, em especial as de Iriarte, que tratam de temas específicos que não fazem parte do campo de conhecimento e de interesse das crianças. Discutiremos esse assunto na seção 1.4.2 *Construção e temática das fábulas*.

1.2.3 Para quem se publicam fábulas hoje?

Em recente tese de doutorado, a professora de literatura hispânica Gordana Matić (2017) discute a fábula contemporânea ibero-americana e seu público-alvo. A autora afirma que, “embora alguns críticos de meados do século XX prenunciassem a extinção da fábula ou a definissem como o gênero mais conservador dirigido exclusivamente ao público infantil e juvenil, nas últimas décadas a fábula destinada a um público adulto vive um novo apogeu”²⁴ (MATIĆ, 2017, p. 5).

Já a professora de literatura hispano-americana Mireya Camurati (1978), que quatro décadas antes do estudo de Matić (2017) também discutiu a fábula na América Latina, menciona publicações de alguns autores da primeira metade do século XX, como o venezuelano Antonio Arráiz (1938) e o mexicano Francisco Monterde (1942), cujas fábulas consistem em textos não apenas escritos para um público adulto, mas um público adulto preocupado com os problemas e defeitos da sociedade (CAMURATI, 1978, p. 144-147). Já na segunda metade do século XX, Matić (2017) cita as publicações de fabulistas como o hondurenho/guatemalteco Augusto Monterroso (1969), os argentinos Eduardo Gudiño Kieffer (1969), Juan Gelman (1971), Julio Cesar Silvain (1971), Armando Chulak (1972) e Marco Denevi, bem como o brasileiro Millôr Fernandes (1963, 1978 e 1987). Essas fábulas transitam pelo universo das relações humanas, da literatura e da política, fazem uso de intertextualidades, subvertem convenções e formalismos do gênero fabulístico e dirigem-se ao público adulto.

²⁴ Tradução nossa de: “*Aunque algunos críticos de mediados del siglo XX aventuraban la extinción de la fábula o la definían como el género más conservador dirigido exclusivamente a un público infantil y juvenil, en las últimas décadas la fábula destinada a un público adulto vive un nuevo apogeo*”.

No Brasil, destacam-se como fabulistas Monteiro Lobato, com seu livro de fábulas sobre Narizinho, em que reconta algumas narrativas dos fabulistas clássicos (especialmente Esopo e La Fontaine) aproximando-as da realidade do leitor brasileiro; e Millôr Fernandes, autor de um grande número de fábulas que, muitas vezes, parafraseiam as fábulas de Esopo, distorcendo a ênfase original dada à moral e desconstruindo o corpo narrativo da fábula por meio da sátira e do humor. Matić (2017) destaca que:

À diferença de Monteiro Lobato, mas de modo semelhante ao das fábulas de Augusto Monterroso, as de Millôr estão destinadas a um público culto e maduro, apto a interpretar a mensagem do conto por meio das relações intertextuais e conhecimentos sócio-históricos e culturais, dada a presença constante de ironia e irreverência. Millôr aproveita o material esópico, mantém as personagens, o ambiente e até mesmo algumas frases enunciadas pelos protagonistas no hipotexto para dar-lhe uma reviravolta inesperada, mudando o sentido original da fábula.²⁵ (MATIĆ, 2017, p. 111)

A autora menciona, ainda, o fabulista colombiano contemporâneo Jaime Alberto Vélez, que publicou fábulas destinadas ao público adulto e outras destinadas ao público infantil – ou seja, suas fábulas não são voltadas para o público geral, indistintamente, mas têm a intenção de atender a públicos específicos. No que toca a obra fabulística voltada para o público adulto, Matić aponta que “as narrações de Vélez merecem nossa atenção por consistirem em textos que requerem a cumplicidade intelectual de um leitor adulto e por distanciarem-se das simplificações fabulísticas dirigidas ao público infantil”²⁶ (2017, p. 196).

Podemos citar também o levantamento bibliográfico realizado em 2014, no âmbito da dissertação de mestrado que desenvolvemos, no qual se investigaram as publicações de fábulas constantes no acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Como resultado, identificamos uma prevalência considerável do público infantil como alvo das publicações de fábulas no Brasil, chegando a 70% (ROSAS, 2018). Essa pesquisa revelou ainda que, algumas vezes, o

²⁵ Tradução nossa de: “*A diferencia de Monteiro Lobato, pero de igual modo que las fábulas de Augusto Monterroso, las de Millôr están destinadas a un público culto y maduro, apto para interpretar el mensaje del cuento a través de las relaciones intertextuales y conocimientos sociohistóricos y culturales, dada la presencia constante de la ironía e irreverencia. Millôr aprovecha el material esópico, mantiene los personajes, el ambiente e incluso algunas frases pronunciadas por los protagonistas en el hipotexto para darle un giro inesperado, cambiando el sentido original de la fábula*”.

²⁶ Tradução nossa de: “[...] *las narraciones de Vélez merecen nuestra atención detenida por tratarse de textos que requieren la complicidad intelectual de un lector adulto y por alejarse de las simplificaciones fabulísticas dirigidas al público infantil*”.

público aparece definido como “para a família”, ou “para o público em geral”, classificações que incluem adultos, jovens e crianças – o que segue a tradição da fábula em suas origens, que era voltada para todos os públicos.

Observamos também que, mais raramente (5%, de acordo com o referido levantamento), acontece a publicação de fábulas voltada para adultos, as quais, em geral, são destinadas a diferentes públicos especializados. Essa pesquisa considerou marcadores como título e subtítulo da obra, inserção em uma coleção e palavras-chave da ficha catalográfica a fim de identificar o público-alvo das edições. Como resultado, foram levantados títulos como *Fábulas para motivação de profissionais de vendas*, *Fábulas modernas sobre administração, marketing e comunicação*, *Fábulas jurídicas* e *Fábulas para executivos*, claramente voltados para esferas profissionais específicas. O levantamento identificou, também, fábulas gregas ou latinas associadas a outros indicadores como notas, prefácio ou nome de coleção, o que aponta para um público-alvo acadêmico ou culto. E, ainda, identificou obras como *Fábulas fabulosas*, de Millôr Fernandes, e *Era uma vez... fábulas políticas*, de Claudius, pensadas para o público adulto: seus temas e vocabulário não são mesmo acessíveis a um público infantil.

Duarte (2013) destaca que existem muitas edições brasileiras das fábulas esópicas e que a grande maioria delas é voltada exclusivamente para o público infantil. Segundo a autora, os textos dessas antologias costumam ser adaptados, e as seleções feitas excluem histórias que tratam de temas sensíveis ou considerados politicamente incorretos, como morte, sensualidade, crianças que se embriagam, velhinhas violadas, raça como fator de discriminação e alusão à pederastia e à prostituição. Conforme explica, essas adaptações e seleções acontecem pela concepção que se tem do que é ou não adequado para o público-alvo – o que dialoga com o argumento que desenvolvemos a partir da tese de Rousseau (1995 [1762]) e da discussão de Dido (2009) na seção 1.2.2 *Fábula é coisa de adulto?*.

Duarte (2013) explica que, dentre as edições brasileiras de fábulas de Esopo, as traduções geralmente são indiretas e costumam reproduzir texto e ilustrações de obras editadas em outros países, com poucas edições que fogem desse padrão: “[m]irando um público adulto, propõem-se a realizar tradução integral do *corpus* esópico diretamente do grego. Essa escolha se faz acompanhar de um projeto gráfico sóbrio, onde há pouco lugar para ilustrações” (DUARTE, 2013, p. 19). Esse é o tipo de publicação que apareceu como resultado no levantamento feito em

Rosas (2018), que incluía paratextos como notas ou prefácio e apontava para um público-alvo acadêmico ou culto.

Com isso, entendemos que, embora atualmente prevaleçam as publicações de fábulas destinadas ao público infantil, segue havendo espaço para fábulas voltadas especificamente para o público adulto. Em contrapartida, não há como deixar de notar que a fábula não é um gênero dos mais considerados nos dias de hoje. Conforme discute Dido (2009), em tempos muito remotos, quase nos princípios da história, a fábula teve sua época de ouro e desfrutou da preferência do público, mas cada época prefere determinado gênero literário: houve um tempo em que se preferia a poesia, a comédia ou o ensaio; hoje se prefere o romance; e a fábula não ocupa um lugar de privilégio na literatura atual, não apenas entre os leitores, mas também entre os autores. Todavia, o próprio autor reconhece que existem mais escritores do que se supõe que seguem escrevendo fábulas – e, com base no levantamento realizado no âmbito da pesquisa de Rosas (2018), acrescentamos que há também mais tradutores do que se supõe que seguem traduzindo fábulas.

1.3 Iriarte: autor e tradutor

1.3.1 Vida e obra

Thomas de Yriarte, atualmente grafado como Tomás de Iriarte, foi um fabulista, tradutor, dramaturgo, poeta e musicista espanhol do século XVIII, inserido no contexto do Iluminismo e do Neoclassicismo. Passou a maior parte de sua vida em Madri, embora seja de origem canária: nasceu no ano de 1750 em Puerto de la Cruz, na ilha de Tenerife – a maior do arquipélago das Canárias, território espanhol localizado no Oceano Atlântico, próximo ao sul do Marrocos. Conforme Prieto de Paula (2018, p. 17-19), especialista em Iriarte, os primeiros dez anos de sua vida passou em sua terra natal, e os quatro anos seguintes viveu em Orotava, cidade próxima, com o irmão mais velho Juan Tomás, frei dominicano. Sob a tutela do irmão, no convento onde viviam, dedicou-se primeiramente ao aprendizado da língua latina. Aos 12, com dois anos de estudo do latim, Tomás de Iriarte era capaz de fazer traduções de Cícero, Virgílio e Ovídeo, entre outros, e de compor versos em latim. Ainda no convento, passou a estudar filosofia, até que em 1764, aos 14 anos, foi convidado a viver em Madri com o tio don

Juan de Iriarte, bibliotecário da Biblioteca Real e tradutor oficial da Secretaria de Estado. Tomás de Iriarte foi-se das Canárias, para onde nunca regressou.

Don Juan de Iriarte ocupou-se da educação não apenas de Tomás de Iriarte, como também de outros dois sobrinhos, Bernardo e Domingo, irmãos de Tomás, que se destacaram na diplomacia e nas letras. Em Madri, durante sete anos, Tomás recebeu uma educação rigorosa do tio, que havia sido educado em Paris, companheiro de estudos de Voltaire (PRIETO DE PAULA, 2018, p. 19). De acordo com Pérez-Magallón (2016, p. 1-2), após estudos no *Louis le Grand*, famoso colégio jesuíta parisiense, e após visita a Londres, Juan de Iriarte retorna a Madri e ali desenvolve sua inclinação pelas letras latinas e a arte poética, integrando-se como intelectual na sociedade madrilenha e tecendo uma rede de amizades que, ao mesmo tempo em que consolida sua própria posição, abre caminho para os sobrinhos Bernardo, Domingo e Tomás. Ou seja, foi por meio do tio que Tomás de Iriarte pôde adentrar os salões literários da época e brilhar na corte madrilenha.

Figura 1 - Retrato de D. Tomás de Iriarte (Joaquín Inza, 1785)



Fonte: www.museodelprado.es

Sob os cuidados do tio, Tomás de Iriarte estudou francês, inglês, italiano, alemão e grego, aperfeiçoou o latim, aprimorou seus conhecimentos de música (era multi-instrumentista), traduziu diversas obras do latim e do francês, estudou aritmética, geometria,

criação literária, retórica e arte poética. O tio era também crítico literário, escritor, membro da Real Academia Espanhola da Língua (instituição cultural espanhola privada, financiada com fundos públicos, que trata das mudanças e da unidade do espanhol no mundo hispânico) e da Real Academia de Belas-Artes de São Fernando (instituição artística de mais antiga trajetória e importância cultural na Espanha). Após sua morte, em 1771, Tomás de Iriarte assumiu seu posto como tradutor oficial da Secretaria de Estado (PÉREZ-MAGALLÓN, 2016, p. 3).

A vida literária e social de Tomás de Iriarte foi intensa. Conforme Pérez-Magallón (2016, p. 3) e Cotarelo y Mori (1897, p. 24, p. 104), em 1772 ficou responsável pela redação do *Mercurio Histórico y Político*, jornal de publicação mensal editado na Espanha entre 1738 e 1820, que continha notícias gerais da Europa (a princípio, traduzidas de outro periódico, mas no ano em que Iriarte esteve à frente procurou incorporar materiais novos e distanciar-se do mimetismo); em 1776 tornou-se arquivista do Conselho Supremo da Guerra; e em 1781 desenvolveu, sob encomenda, um plano para a criação de uma Academia de Ciências e Belas Letras. Ademais, era frequentador assíduo da tertúlia literária da Fonda de San Sebastián, fundada em Madri em 1771, onde intelectuais espanhóis e estrangeiros se reuniam para ler e discutir poesia, teatro, música, touros e amores. Segundo Cotarelo y Mori (1897, p. 125), essas reuniões influíam no gosto geral, pois os juízos e opiniões ali adotados eram reproduzidos e distribuídos em forma de folhetos, que entretinham o público. Tomás de Iriarte apresentou muitos de seus trabalhos nessa tertúlia, considerada uma das mais importantes do século na Espanha.

Conforme explica Cotarelo y Mori (1897, p. 306), embora o Santo Ofício já tivesse perdido forças nessa época, ainda ocorriam processos inquisitoriais e censuras. Parte de sua antiga energia foi renovada durante o reinado de Carlos III (1759-1788), e durante esse período tornaram-se frequentes os processos inquisitoriais contra pessoas proeminentes, modo encontrado pelos inquisidores para combater a invasão cada vez maior da filosofia francesa que acometia os iluministas espanhóis. Tal era o caso de Tomás de Iriarte e seu irmão Bernardo, que foram condenados pelo tribunal do Santo Ofício, do qual receberam uma pena leve, de natureza espiritual, como indica Pérez-Magallón (2016, p. 4). Prieto de Paula (2018, p. 29-30) esclarece que as ideias iluministas de Iriarte e seu desdém pelo dogmatismo religioso, expressos em suas obras literárias, bem como a leitura de livros sem licença ou considerados

impróprios, o que ocorria na tertúlia, foram a causa dessa condenação, que resultou em abjuração *de levi* (renúncia pública feita pela pessoa contra quem o tribunal da inquisição encontrou leves indícios de heresia), absolvição e imposição de certas práticas piedosas. Ainda assim, segundo Pérez-Magallón (2016, p. 4), embora a pena tenha sido branda, o processo aos Iriarte constituía uma séria advertência aos intelectuais da época e teve como consequência a autocensura do grupo iluminista frequentador da tertúlia da Fonda de San Sebastián.

Pérez-Magallón (2016, p. 4-5) destaca ainda que a produção dramática de Iriarte foi duradoura e significativa para a constituição do teatro neoclássico moderno. Ademais de traduzir teatro francês, dentre suas obras autorais para teatro mais conhecidas estão *Hacer que hacemos* (1770), uma comédia humorística em três atos; *El señorito mimado o La mala educación* (1787), uma comédia moral em três atos; *La señorita malcriada* (1788), outra comédia moral em três atos; *El don de gentes o La havanera* (1790), uma comédia humorística em três atos; e *El huérfano de la China* (1805), uma tragédia em cinco atos.

Iriarte era multi-instrumentista e o tema da música sempre lhe foi muito familiar, tanto que escreveu diversas letras de música. Em suas fábulas, há diversas menções à música, direta ou indiretamente, como correlato da atividade literária humana, conforme aponta Prieto de Paula (2018, p. 32). Exemplos dessas ocorrências musicais em suas fábulas podem ser verificados em *El burro flautista*, *El jilguero y el cisne*, *La cabra y el caballo*, *La abeja y el cuclillo*, *La música de los animales* e *El ruiseñor y el gorrión*, entre outros. Acerca da presença da música em sua obra literária, Prieto de Paula (2018, p. 42-43) comenta também que, em 1791, estreia sua obra *Guzmán el bueno*, com a qual Iriarte introduz um novo gênero na cena espanhola: o melólogo, tipo de solilóquio intercalado com trechos musicais compostos por ele. Pérez-Magallón (2016, p. 5) define o melólogo de Iriarte como uma “cena trágica unipessoal” e constata que a síntese entre música e declamação obtida por Iriarte, ao permear entreatos com pequenas peças musicais, obteve muito êxito nos anos posteriores. E ainda com o mesmo tema, Iriarte compõe o bem-sucedido poema didático *La música* (1779), em cinco cantos de silvas (PÉREZ-MAGALLÓN, 2016, p. 4).

Desde os seus 28 anos, Iriarte foi acometido pela gota, doença inflamatória que ataca as articulações. Segundo Cotarelo y Mori (1897, p. 17), os acessos mais violentos da doença, que o incapacitavam para uma vida ativa, eram por ele atribuídos aos desgostos causados

pelos desentendimentos que tinha com outros escritores, em especial Juan Bautista Pablo Forner (1756-1799). Em seu ambiente literário, os autores atacavam-se uns aos outros em publicações que não expunham declaradamente o nome de sua desavença, mas davam a entender a quem se referiam. Quando do lançamento de *Fábulas literarias*, por exemplo, Forner publicou um folheto com numerosas alusões veladas a Iriarte, muitas de caráter pessoal, e teve grande repercussão. Nessa ocasião, Iriarte publicou resposta a Forner com outro folheto, em forma de carta. Outras desavenças semelhantes ocorriam na cena literária madrilenha da época, inclusive com Félix María Samaniego (1745-1801), fabulista espanhol tão renomado quanto Tomás de Iriarte (COTARELO Y MORI, 1897).

De acordo com Prieto de Paula (2018, p. 17), no final de sua vida, Iriarte sofreu com o recrudescimento da sua doença. Algumas fábulas, incorporadas postumamente à sua obra, foram criadas nesse período. Também nesse momento, Prieto de Paula (2018, p. 43) destaca seus trabalhos intelectuais destinados à educação infantil, como as *Lecciones instructivas*, volume de lições instrutivas sobre história e geografia para crianças, a ser adotado nas escolas, que foi publicado postumamente; e *El nuevo Robinsón*, tradução do *Robinson* de Campe, uma das obras educativas mais importantes do século XVIII e um dos primeiros *best-sellers* europeus, traduzido por Iriarte dez anos após sua publicação na Alemanha em 1779, conforme aponta o professor e pesquisador Bernd Marizzi (2020). Em conjunto com as fábulas literárias, essas obras formaram uma trindade que foi muitíssimo utilizada nas escolas espanholas (PRIETO DE PAULA, 2018, p. 42). Segundo aponta Prieto de Paula (2018, p. 43), seus últimos dias foram voltados a considerações pessimistas sobre o papel do escritor, e seu último soneto foi ditado ao irmão don Bernardo, poucas horas antes de sua morte, no dia 17 de setembro de 1791, aos 40 anos.

1.3.2 Iriarte fabulista

Acerca da produção de Iriarte como fabulista, que nos interessa particularmente, é notório o reconhecimento da originalidade de suas fábulas. Conforme explica Cotarelo y Mori (1897, p. 251), Iriarte buscava fugir de formas literárias conhecidas e criar novos gêneros ou, ainda que usasse os gêneros usuais, buscava trilhar caminhos ainda não explorados, a fim de

libertar-se dos preceitos que aprisionavam sua imaginação. Ainda segundo o autor, “assim nasceu o diálogo *Donde las dan las toman*, obra de polêmica, de forma nova e leitura instrutiva e agradável; o poema *La música*, que só empreendeu após estar convencido de que ninguém o havia precedido nessa tarefa; e suas celebradas *Fábulas Literarias*”²⁷. No contexto da busca por novos caminhos dentro dos gêneros tradicionais, destacamos a citação de Fedro, impressa na capa de seu fabulário, usada como lema: “*Usus vetusto genere, sed rebus novis*”, que pode ser traduzida como “cultivo um gênero literário antigo, mas com temas novos”.

O “novo tema” de suas fábulas era o mundo da literatura. Como se discute em Cotarelo y Mori (1897, p. 251-253), é fácil estabelecer semelhanças entre os instintos animais e o caráter e as paixões humanas – a imagem da raposa astuta e do cachorro leal são já bem conhecidas –; mas não é tão fácil assim encontrar argumentos para criar ligações entre os animais e as regras literárias, que foi o que fez Iriarte com tanta maestria, a ponto de parecer que sua invenção era óbvia e simples. Como afirma o autor, embora as observações literárias contidas nas fábulas de Iriarte não sejam exatamente novas ou profundas, é inegável sua utilidade para os principiantes e a forma esmerada e amena com que são expostas (COTARELO Y MORI, 1897, p. 252). Sobre a destreza de Iriarte na composição das fábulas, afirma:

Iriarte empregou em sua obra 40 tipos de versos com grande acerto na escolha e um domínio tão perfeito da rima castelhana que não se percebe o esforço do versificador. Ainda assim, consegue efeitos muito singulares de harmonia imitativa, ora com determinadas consoantes, ora com o emprego de esdrúxulos, ora com a própria métrica que emprega. A sentença final, enérgica, breve e exata, é trazida de uma maneira engenhosa e expressa com notável agudeza, tanto que muitas de suas frases tornaram-se provérbios ou máximas comuns. [...] Domina o tom jocoso, de bom gosto; às vezes, aparece a sátira, que nada tem de amarga nem de sombria, e sim de um ridículo alegre e festivo. A linguagem é sempre castiça e puríssima, e seu emprego é qualidade sobressaliente e comum a todas as obras de Iriarte. (COTARELO Y MORI, 1897, p. 253)²⁸

²⁷ Tradução nossa de “*Así nació el diálogo Donde las dan las toman, obra de polémica, de forma nueva y de agradable é instructiva lectura; así el poema de La Música, que solo emprendió después de convencido de que nadie le había precedido en semejante tarea, y así produjo sus celebradas Fábulas literarias.*”

²⁸ Tradução nossa de “*Empleó Iriarte en su obra 40 clases de versos con grande acierto en la elección y un dominio tan perfecto de la rima castellana, que no se percibe el esfuerzo del versificador; y aun consigue efectos muy singulares de armonía imitativa, ya con determinados consonantes, ya con el empleo de los esdrújulos, ó ya, en fin, con la misma especie de metros que emplea. La sentencia final, enérgica, breve y exacta, es traída de una manera ingeniosa y expresada con notable agudeza, tanto, que muchas de sus frases han quedado en proverbio ó máxima común. [...] Domina el tono jocoso, de buen gusto; á veces aparece la sátira, que nada tiene de amarga*

E, muito embora em sua primeira fábula, que apresenta como prólogo, o próprio Iriarte declare a universalidade de suas críticas, afirmando não dirigir-se a ninguém em particular, é digno de nota que se encontram na literatura sobre Iriarte muitos comentários que buscam identificar as personagens reais aludidas nas fábulas – como encontramos, por exemplo, em Prieto de Paula (2018, p. 37), que aponta que Forner, escritor da época e desafeto de Iriarte, assegurava que o fabulista havia escrito ao pé de cada composição sua o nome da pessoa à qual queria se referir.

Verdade ou não, é fato que, em toda a literatura consultada nesta pesquisa sobre a sociedade madrilenha da época, destacam-se as picuinhas entre escritores, que se atacavam por meio de publicações literárias. E, podemos dizer, tal cenário reflete diretamente em um dos núcleos temáticos das fábulas de Iriarte, conforme identifica Prieto de Paula (2018, p. 71): muitas das fábulas iriartianas abordam características negativas do mundo literário, e especificamente as relações entre os escritores que dele fazem parte, como falta de solidariedade, polêmicas mesquinhas, ressentimentos, etc.

Os embates literários travados a partir da publicação das *Fábulas literarias*, em especial com Samaniego e Forner, persistiram até o fim da vida de Iriarte. O editor de Iriarte apresenta sua obra fabulística como “a primeira coleção de fábulas inteiramente originais publicadas em castelhano²⁹”, uma chamada acintosa que reclama sua originalidade frente às fábulas de Samaniego, publicadas um ano antes, e que segundo o editor tomavam seus assuntos de fabulistas anteriores – nos salões literários, as comparações atribuíam mais arte às fábulas de Tomás e mais graça e naturalidade às de Samaniego (PÉREZ-MAGALLÓN, 2016).

Com a reivindicação de originalidade, conforme discute Pérez-Magallón (2016, p. 5), Iriarte provoca a reação de Samaniego, até então seu amigo e admirador, que rompe com ele definitivamente ao publicar suas “Observações sobre as fábulas literárias originais de Don Tomás de Iriarte”³⁰. E, no mesmo ano, Forner o ataca com o folheto “O asno erudito, fábula

ni ceñuda, sino más bien un ridículo alegre y festivo. El lenguaje es siempre castizo y purísimo, y su empleo cualidad sobresaliente y común á todas las obras de Iriarte.”

²⁹ ‘Castelhano’ era como se denominava à época a língua falada em Castilla, que evoluiu para o espanhol atual. Por tradição/hábito ou para distanciar-se do idioma falado pelos colonizadores, no caso de ex-colônias espanholas, alguns países e regiões continuam denominando ‘castelhano’ o que a grande maioria denomina ‘espanhol’. No que diz respeito ao idioma, contudo, hoje em dia ambas denominações podem ser usadas indistintamente.

³⁰ *Observaciones sobre las fabulas literarias originales de Don Tomas de Iriarte* (1782), sem tradução para o português.

original”³¹. Iriarte publica resposta, com “Para casos tais há os mestres oficiais”³², e é outra vez atacado por Forner, que publica “Os gramáticos, história chinesca”³³, na qual os ataques não se limitam a Tomás, mas abarcam toda a família Iriarte, inclusive seu tio don Juan. Segundo aponta Pérez-Magallón (2016, p. 5), as críticas de Forner mantiveram-se vivas e implacáveis até o fim da vida de Iriarte.

Frente a todo esse cenário mesquinho, é inquestionável que o êxito de Iriarte como fabulista foi enorme: como afirma Prieto de Paula (2018, p. 36-37), a divulgação de suas fábulas por meio de traduções, imitações, comentários, reedições, entre outros, acabaram por simplificar a imagem de Iriarte como escritor e obscurecer o resto de sua obra criativa, especialmente após sua morte, já que acabou se tornando conhecido como “o autor das *Fábulas literarias*”. Capote e Benítez (2007, p. 17) afirmam que as *Fábulas literarias* tiveram uma acolhida importantíssima no mercado do livro na Espanha, onde foram incorporadas como texto de apoio à educação, e na Europa em geral, onde foram usadas como ferramenta de aprendizagem do espanhol. Por tudo isso, Tomás de Iriarte é apontado como principal fabulista espanhol, ao lado de Félix María de Samaniego, e tem lugar de destaque na literatura espanhola.

Prieto de Paula (2018, p. 16) considera que as *Fábulas literarias* sejam não apenas a cristalização de preceitos poéticos, mas também a manifestação dessa mesquinhez que rege a vida literária, os círculos de autores, a necessidade de distinguir defeitos da obra e do autor que a escreveu, etc; segundo afirma, Iriarte trata da essência da criação artística, da tarefa criativa, de escritura e tradução, assim, pode ser considerado – de forma anacrônica – como um autor “metaliterário”.

1.3.3 Iriarte tradutor

Com a morte do tio don Juan de Iriarte em 1771, Tomás é nomeado tradutor oficial da Secretaria de Estado (PRIETO DE PAULA, 2018, p. 23), cargo que exerceu durante vinte anos, até sua morte em 1791. Sua atuação como tradutor, contudo, começa bem antes disso, e nos interessa conhecer sua trajetória.

³¹ *El asno erudito, fábula original* (1782), sem tradução para o português.

³² *Para casos tales suelen tener los maestros oficiales* (1782), sem tradução para o português.

³³ *Los gramáticos, historia chinesca* (1782), sem tradução para o português.

Conforme aponta Prieto de Paula (2018, p. 21), Iriarte traduziu numerosas obras do latim e do francês, e suas primeiras traduções foram desenvolvidas durante os estudos efetuados sob supervisão de seu tio. Entre esses estudos, estão traduções das obras *Description de l'empire de la poésie*, de Fontenelle, e *Oratio*, de Porée, tarefas escolares impostas pelo tio com o objetivo de provar a perícia do sobrinho em ambos os idiomas e sua destreza como tradutor. Ademais, dessa mesma época de estudos, Cotarelo y Mori (1897, p. 50-51) menciona a composição de um poema latino com sua tradução ao castelhano na forma poética *silva*³⁴, sobre os bailes de máscaras de Madri à época, e outro poema latino traduzido ao castelhano na forma poética *romance*³⁵, sobre a aparição repentina de um animal feroz na França, a besta de Gévaudan. Mesmo após o término da instrução recebida do tio, Iriarte ainda usou a tradução como forma de estudo: antes de produzir suas próprias fábulas em 1782, Iriarte traduziu, em 1777, algumas fábulas escolhidas de Fedro, como forma de preparar-se para a tarefa (COTARELO Y MORI, 1897, p. 251-253).

Iriarte fez traduções de Destouches, Voltaire, Gresset, Champfort, Molière, Horácio e Virgílio (PÉREZ-MAGALLÓN, 2016, p. 4-5). A maior parte das traduções dramáticas foram feitas em prosa, e Iriarte não julgou oportuno incluí-las na edição que preparou de suas obras, embora tenha inserido as duas únicas traduzidas em verso: *El huérfano de la China*, de Voltaire, e *El filósofo casado*, de Destouches (PRIETO DE PAULA, 2018, p. 22). Segundo Prieto de Paula (2018, p. 21-22), traduziu teatro francês com ampla liberdade, entre 1769 e 1772. Com isso, de acordo com Cotarelo y Mori (1897, p. 69-70), decidiu-se por publicar apenas as traduções da comédia *El Filósofo casado*, de Destouches, e da tragédia *El Huérfano de la China*, de Voltaire, as únicas que havia feito em verso. Tais traduções não foram feitas à letra, posto que Iriarte tirou e acrescentou-lhes o que lhe pareceu oportuno, quer seja para acomodá-las melhor à língua e aos costumes espanhóis, quer seja para moderar algumas expressões e ideias que poderiam ofender a sociedade.

Cotarelo y Mori (1897, p. 69-70) menciona obras como *El malgastador (Le dissipateur)*, de Néricault Destouches; *La escocesa (L'écossaise)*, de Voltaire; *El mal-hombre (Le méchant)*, de J. B. Luis Gresset; e *El aprensivo (Le malade imaginaire)*, de Molière, entre outras. Essas

³⁴ Falaremos da *silva* em “1.4.3 Os tipo de versos utilizados”.

³⁵ Falaremos do *romance* em “1.4.3 Os tipo de versos utilizados”.

obras foram traduzidas em prosa, forma preferida para o teatro por tratar-se de conversação. Posteriormente, ao compilar suas obras para publicação, Iriarte excluiu essas traduções em prosa, considerando que, embora houvessem obtido sucesso para encenação, o mesmo não sucederia para a leitura, por carecer do atrativo da rima. Assim, decidiu-se por incluir apenas as traduções que havia feito em verso.

Todavia, algumas das obras traduzidas em prosa foram publicadas sem o nome de seu tradutor. Cotarelo y Mori apresenta como exemplo a já citada tradução de *El Malgastador*, de Destouches, ela mesma imitada de *El timón de Atenas*, uma comédia de Shakespeare. Segundo o crítico, a tradução foi feita com bastante liberdade, a começar pela troca de nomes das personagens. Embora Cotarelo y Mori (1897, p. 69-70) veja com maus olhos essa tradução, pelas liberdades tomadas, o crítico reconhece que sua encenação em 1793 no Teatro del Príncipe lhe rendeu boas críticas.

Uma de suas atividades literárias de maior repercussão foi a tradução *Epístola ad Pisones* (1777), da obra de Horácio. Conforme considerações de Prieto de Paula (2018, p. 27), “a tradução peca por ser pouco inspirada e excessivamente diluída: converte os menos de 500 hexâmetros do original em 1065 versos, entre endecassílabos, quase todos, e heptassílabos; ainda assim, resulta mais precisa que outras existentes”³⁶ (PRIETO DE PAULA, 2018, p. 27).

Como havíamos mencionado em 1.3.1, no final de sua vida, em 1789, Iriarte traduziu *Robinson der Jüngere/El nuevo Robinsón* de Joachim Heinrich Campe a partir de uma tradução francesa da obra alemã. De acordo com Marizzi (2008), pode-se verificar uma diferença bastante grande entre a versão francesa e a espanhola: o autor pondera que, enquanto o tradutor francês executou uma tradução que descreve como “fiel” ao original, com exceção de cantos religiosos, Iriarte tomou muitas liberdades com respeito ao texto, que em sua grande maioria não se explicam pela tradução francesa usado como texto de partida. Marizzi (2008) considera que Iriarte soube manter uma independência considerável quanto a galicismos e teve bastante cuidado em adaptar a história à cultura espanhola no que concerne a detalhes da vida diária. Ademais, em numerosas ocasiões, ressalta o autor, Iriarte “melhora” a tradução francesa, em especial nos diálogos, que deixou mais fluidos; mas conclui que a

³⁶ Tradução nossa de “*La traducción peca de poco inspirada y excesivamente diluída: convierte los menos de quinientos hexámetros del original en mil sesenta y cinco versos, entre hendecasílabos, casi todos, y heptasílabos; pese a ello, resultaba más precisa que otras existentes*”.

tradução não segue a pretensão de Campe de refletir a linguagem simples para crianças, já que os diálogos infantis de *El nuevo Robinsón* se caracterizam por complicadas construções hipotáticas que substituem as orações simples e curtas de Campe.

Iriarte pondera em diversos poemas o esforço extraordinário demandado pela criação literária, mas em outros momentos ostenta a facilidade com que realiza essa tarefa, como se quisesse manifestar sua aptidão inata para tal. Embora tradutor da *Arte Poética* de Horácio, parece não seguir, se nos ativermos a sua confissão, ao conselho horaciano da lima incansável. Assim é quando se gaba displicentemente de haver realizado uma obra em poucos dias ou com escassa dedicação. No texto das *Apuntaciones*, podem-se ler afirmações em tal sentido: “Nas férias de Semana Santa do ano de 1777, traduziu em verso castelhano a Arte Poética, de Horácio, que saiu à luz em fins de junho”; “deu resposta [às críticas de Sedano] no livro intitulado *Donde las dan las toman*, que escreveu em pouco mais de quinze dias”; “No mês de maio divertiu-se compondo algumas fábulas em verso, alusivas a vários casos que ocorrem na profissão das letras, e intitulou-as *Fábulas Literarias*” (PRIETO DE PAULA, 2018, p. 27)

A publicação das *Fábulas Literarias* selou a reputação de Tomás de Iriarte, a quem desde então se considerou como uma das primeiras autoridades em assuntos de literatura. Sempre que se citava em castelhano a *Poética* de Horácio, era por sua tradução. Esperava-se sua tradução da *Eneida*, na qual anunciou que estava trabalhando, mas afinal só traduziu os quatro primeiros cantos, feitos em três meses de retiro forçado por causa de um dos seus frequentes ataques de gota. A tradução lhe serviu como distração e alívio naquele momento. Pensava terminar a tradução do poema, mas não pôde concluir essa tarefa antes de sua morte (COTARELO Y MORI, 1897, p. 303-304).

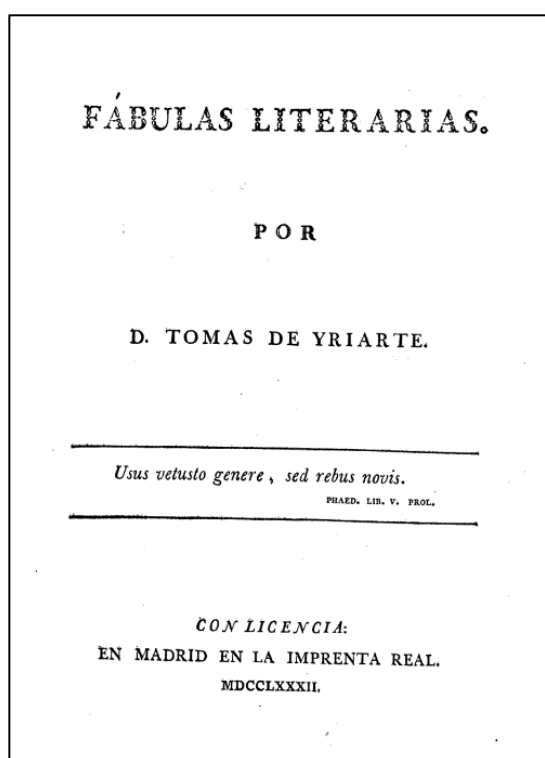
1.4 Apresentação das fábulas de Iriarte

1.4.1 Primeira edição (1782) e edição atualizada (2018)

As 25 fábulas a serem traduzidas neste estudo fazem parte do livro *Fábulas Literarias* de Tomás de Iriarte, cuja primeira edição foi publicada em Madri pela Imprenta Real, no ano de 1782, contendo 67 fábulas em verso. Dadas as diferenças de ortografia e pontuação do espanhol

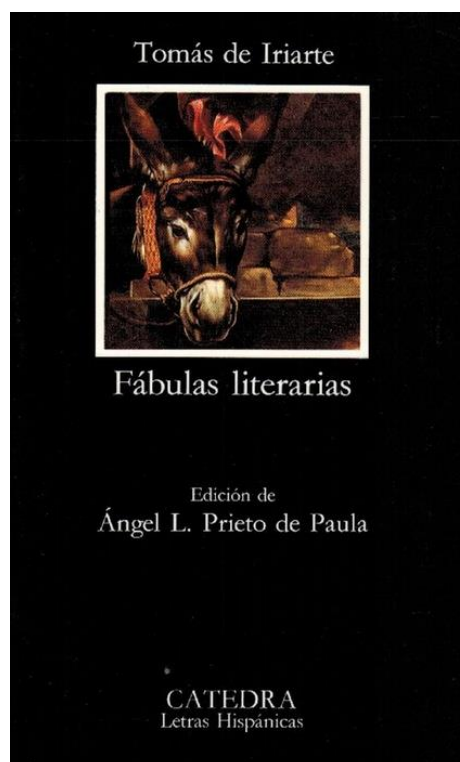
entre o século XVIII e os dias atuais, decidimos adotar como textos de partida aqueles contidos na cuidadosa edição organizada pelo crítico Ángel L. Prieto de Paula e publicada em Madri pela Cátedra em 1992. Tal edição, amplamente trabalhada por este especialista iriartiano, tomou por base a de 1787 (*Colección de obras*), na qual Iriarte havia feito algumas correções à edição de 1782, e inclui 9 fábulas publicadas postumamente, totalizando 76 fábulas com atualização da ortografia e regularização da pontuação segundo os critérios vigentes à época da referida edição de 1992. O exemplar do qual dispomos é a sexta edição desta e data de 2018. A seguir, apresentaremos as características gerais da primeira publicação (1782)³⁷ e do nosso exemplar (2018).

Figura 2 - Capa das *Fábulas literarias*
(fac-símile da primeira edição)



Fonte: IRIARTE, 1782. Disponível em Google Books³⁸

Figura 3 - Capa das *Fábulas literarias*
(fac-símile da edição adotada)



Fonte: IRIARTE, 2018. Disponível em versão física³⁹

³⁷ Em Rosas (2018), dissertação de mestrado, fizemos uma descrição minuciosa da primeira edição de *Fábulas Literarias*. Adotamos parte dessa descrição para a presente seção.

³⁸ Pode ser consultado em <https://books.google.com.br/books?id=C2VdAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Consulta feita em 02/08/2022.

³⁹ Acervo da autora.

A primeira edição apresenta uma capa simples e sóbria, de acordo com as possibilidades gráficas de sua época. Nela, consta a inscrição em latim “*Usus vetusto genere, sed rebus novis. PHAED. LIB. V PROL.*”, citação de Fedro já mencionada na seção 1.3.2 (“cultivo um gênero literário antigo, mas com temas novos”). Essa edição contém 67 fábulas em verso, compostas como narrativas em forma de poemas rimados e metrificados. Nenhuma delas incorpora aos textos das fábulas a sentença moral que acompanha edições mais modernas (como a que estamos adotando). Na primeira edição, as sentenças morais são apresentadas separadamente, num índice de fábulas e seus respectivos assuntos que aparece após o término do conjunto de fábulas. Não constam imagens no interior do livro nem na capa. Essa edição foi consultada em fac-símile digitalizado.

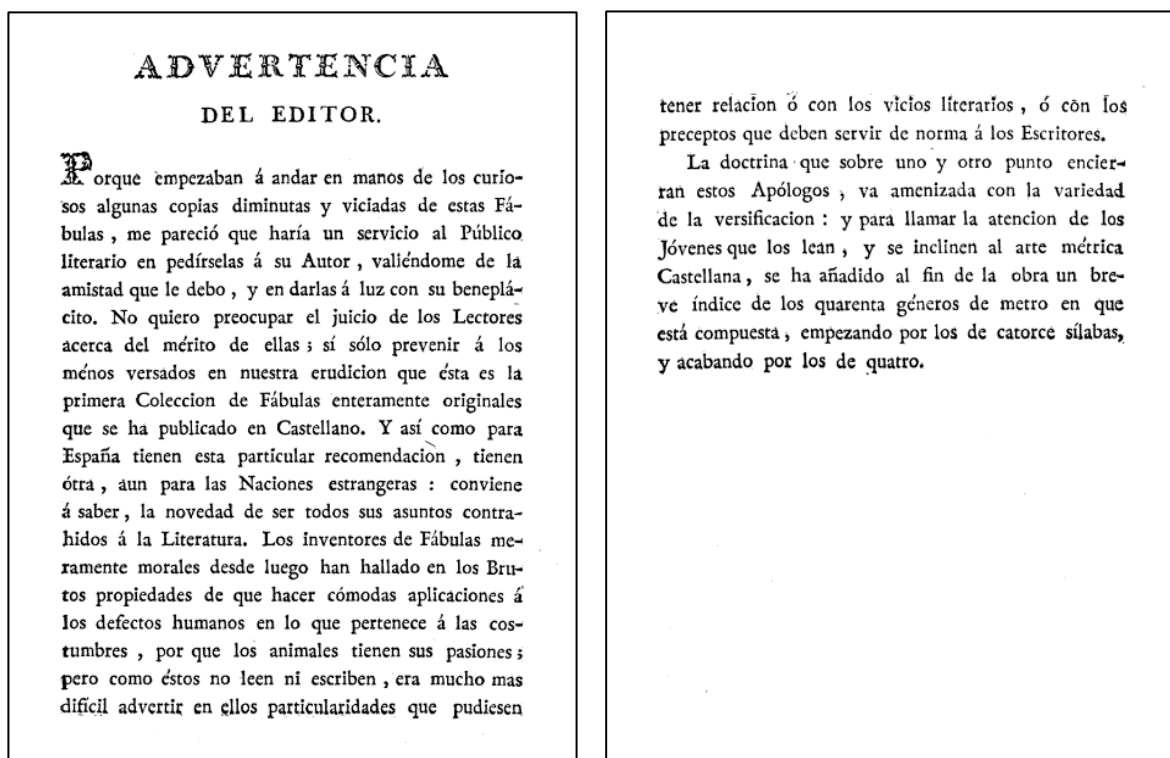
Na capa, observamos também a licença concedida para publicação (*con licencia*), que se refere à expedição de licenças para a impressão e a distribuição de livros, outorgadas pelo “Juzgado o Comisión de Imprentas”. O desenvolvimento da imprensa a partir do início do século XVI conduziu à necessidade de normalização e controle das publicações na Espanha, e o reinado católico da época fixou uma censura prévia de cunho religioso e político. As licenças e os privilégios de impressão ficavam nas mãos do Estado e dos prelados (autoridade eclesiástica). A Inquisição exercia a censura de livros e impressos posteriormente, após a censura inicial do conselho. Os editores tinham a obrigação de fazer constar no começo da obra a licença, a taxa e o privilégio, se houvesse, além do nome do autor e do impressor e o lugar da impressão, tanto na primeira edição quanto nas seguintes. O período entre 1769 e 1805 na Espanha caracterizou-se por um forte controle da produção impressa por parte do conselho e juizado de imprensa, que autuou livreiros e casas de impressão que haviam publicado sem licença, revisou o conteúdo de obras já impressas com permissão e controlou a fronteira para evitar a introdução de obras advindas de outros reinos, em especial da França.⁴⁰

Na obra de Iriarte (1782), uma advertência do editor é o único paratexto que antecede o início das fábulas. Nesse texto, podemos destacar que o editor a) afirma que, antes da

⁴⁰ Toda a informação citada acerca das licenças pode ser verificada no “Archivo histórico nacional” do *Portal de Archivos Españoles (PARES)* do Governo da Espanha, na seção “Imprentas e impresiones”, disponível em <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6082806>>, e na seção “Juzgado o Comisión de Imprentas”, disponível em <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6085301>>, ambas consultadas em 02/08/2022.

publicação das *Fábulas literarias*, havia fábulas de Iriarte circulando informalmente; b) considera que aquela é a primeira coleção de fábulas originais publicadas em castelhano; c) atribui função moralizante às fábulas; d) esclarece que as fábulas de Iriarte não tratam apenas de costumes, como as fábulas “meramente morais” já conhecidas à época, mas principalmente de vícios literários e preceitos que devem servir de norma a escritores; e) menciona o uso de personagens animais atribuídos de defeitos humanos como algo característico do gênero fábula; f) ressalta a importância dos versos metrificados nas fábulas de Iriarte; e g) aponta os jovens como público-alvo. Apresentamos o texto abaixo:

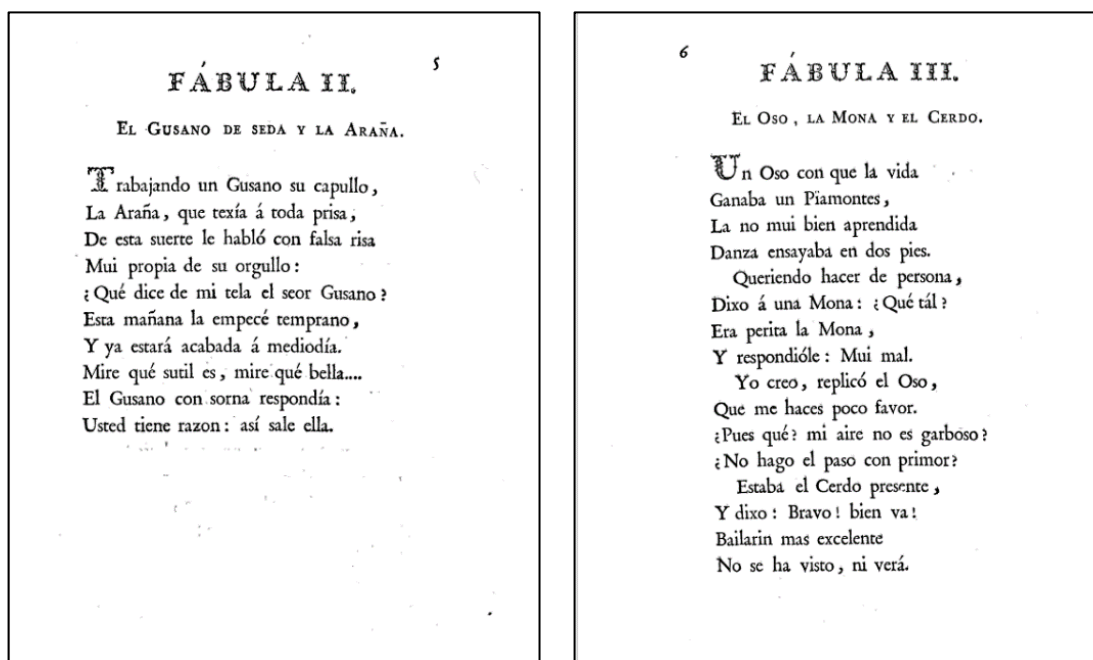
Figura 4 - Advertencia del editor (fac-símile da primeira edição)



Fonte: IRIARTE, 1782

Na primeira edição, as fábulas começam imediatamente após a advertência do editor, em páginas numeradas de 1 a 157. Cada fábula tem início numa nova página, mesmo quando o final da fábula anterior não ocupa toda a mancha de texto da página que a precede. São fábulas breves, de uma a três páginas, algumas poucas com quatro ou, no máximo, cinco páginas. A mancha gráfica nas páginas não é muito densa, como se vê nos exemplos a seguir:

Figura 5 - Exemplos das fábulas (fac-símile on-line da primeira edição)



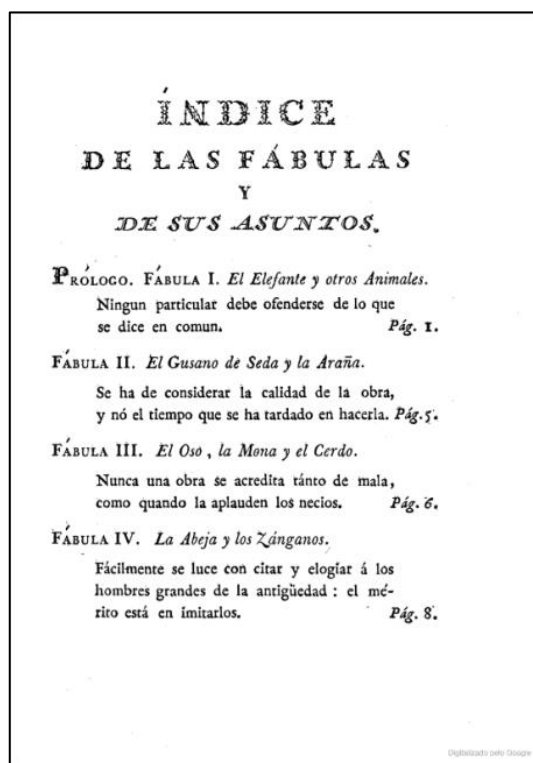
Fonte: IRIARTE, 1782

Terminadas as 67 fábulas, começa no livro a seção intitulada “Índice de las fábulas y de sus asuntos”, na página 159. Os assuntos de cada fábula são apresentados sequencialmente na forma de uma sentença moral, a partir do assunto da Fábula I, e reiteram as morais muitas vezes enunciadas nas próprias fábulas com outras palavras. Observando a lista de assuntos, é notável a inserção das fábulas no campo da literatura, já que são poucas as que não se aplicam exclusivamente ao mundo literário (como será discutido na próxima seção).

Ao fim da lista dos assuntos de cada fábula, inicia-se na página 172 a seção intitulada “Géneros de metro usados en estas fábulas”, onde se apresenta uma lista numerada dos 40 tipos de metrificação, com indicação dos números das fábulas compostas nelas. O critério de ordenação das métricas nesta lista é das métricas com maior número de sílabas por verso (alexandrinos de catorze sílabas) para as de menor número (versos de quatro sílabas), como indica o editor no prólogo: “empezando por los de catorce sílabas, y acabando por los de cuatro”. A metrificação e o tipo de estrofe em que o maior número de fábulas no livro está

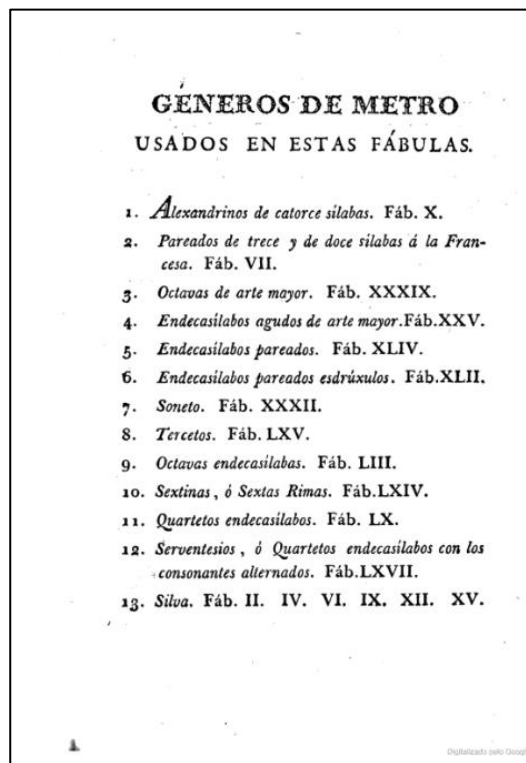
composto é a “*silva*”⁴¹, com dezessete casos. A maioria das métricas e estrofes listadas são utilizadas por apenas uma fábula.

Figura 6 - Índice de assuntos
(fac-símile on-line da primeira edição)



Fonte: IRIARTE, 1782

Figura 7 - Gêneros de métrica
(fac-símile online da primeira edição)



Fonte: IRIARTE, 1782

A edição de 2018, organizada por Prieto de Paula, mantém a disposição dos textos da mesma forma que a primeira edição e inclui os paratextos, com exceção do índice de fábulas e seus assuntos. Em contrapartida, apresenta um índice geral no início do volume e as sentenças morais são apresentadas no corpo dos textos, logo após o título de cada fábula. Ademais, essa edição apresenta notas do editor em rodapé, numeração lateral a cada cinco versos, incorporação de nove fábulas publicadas postumamente e outros paratextos: uma introdução de 100 páginas redigida por Prieto de Paula, em que trata da biografia de Iriarte, do seu contexto literário, da sua obra e de comentários críticos; apresentação da edição; e bibliografia dividida em “edições das *Fábulas literarias*” e “Estudos sobre Tomás de Iriarte”.

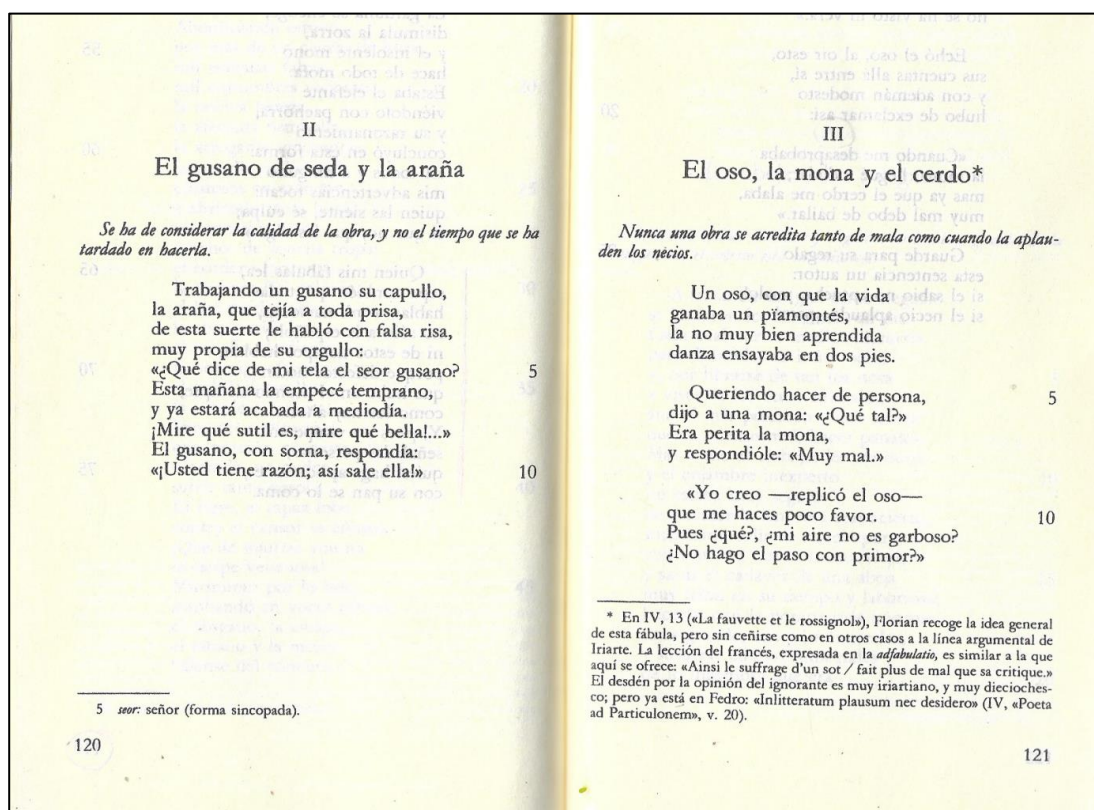
⁴¹ Silva: combinação de versos endecasílabos e heptassílabos, sem ordem fixa e sem ordenação estrófica. Ver “*El gusano de seda y la araña*”, na Figura 5 (p. 67).

Trata-se de uma edição de bolso com capa preta, contendo ilustração pequena de um burro em enquadramento *close-up*, que ocupa a metade superior da capa. (ver figura 3, p. 64). Aparecem o nome do autor (Tomás de Iriarte), o título (*Fábulas literarias*), o editor (Ángel L. Prieto de Paula), a editora (Cátedra) e a coleção (Letras Hispánicas). Na lombada, o número do volume dentro da coleção: 347. As únicas imagens no interior do livro são um retrato de Tomás de Iriarte, na página 12; e reproduções das capas das duas edições feitas em 1782 (Madri e Barcelona), nas páginas 102 e 110. A edição de 2018 foi consultada em formato impresso, parte do acervo da autora desta tese.

Importa notar que, nessa edição de 2018, o nome do autor ocupa o topo da capa, o que demonstra o maior destaque dado a ele em relação ao título da obra. Ou seja, o editor quis dar maior destaque ao autor do que ao título, ainda que este esteja grafado com letras ligeiramente maiores. Já na capa da edição espanhola de 1782, o maior destaque foi dado ao título, que, por sinal, é genérico: informa e antecipa o gênero literário dos textos que o leitor encontrará no volume. Tal percepção mostra o lugar relevante ocupado pelas fábulas na sociedade da época, ao passo que hoje em dia o mais importante é a figura de Iriarte, e não tanto as fábulas, comparativamente.

A partir da página 111, são apresentadas a advertência do editor e as 67 fábulas da primeira edição, em páginas numeradas de 113 a 243. Cada fábula ocupa de uma a três páginas e tem início numa nova página ímpar, mesmo quando o final da fábula anterior não ocupa toda a mancha de texto da página que a precede. Ao final desse conjunto de fábulas, na página 243, como nota de rodapé que se estende até a página seguinte, apresentam-se os gêneros de metro usados. Entre as páginas 245 e 262, figuram as 9 fábulas publicadas postumamente, com numeração entre colchetes, totalizando as 76 fábulas. Assim como acontece na primeira edição, a mancha gráfica nas páginas não é muito densa, embora pouco mais preenchida devido à presença das notas de rodapé. Nos exemplos a seguir, pode-se também verificar o teor das notas: uma delas esclarece o significado de um vocábulo e a outra oferece opinião crítica do editor acerca da “originalidade” do tema abordado na fábula.

Figura 8 - Exemplos das fábulas (fac-símile da edição utilizada)



Fonte: IRIARTE, 2018

1.4.2 Construção e temática das fábulas

As fábulas de Iriarte têm orientação utilitária, condição primária das obras iluministas. Conforme explicita a advertência do editor, quase todos os assuntos das fábulas dizem respeito ao campo da literatura, em forma de juízos sobre características de uma boa obra literária ou preceitos e advertências sobre escritores, leitores, críticos, tradutores, etc, e as fábulas destinam-se especialmente a instruir e orientar esse mesmo público. Palavras do âmbito das Letras, como “obra”, “libro”, “autor”, “escritor”, “traductor”, “crítica”, “Buenas Letras”, “plagiarios”, estão presentes em quase todas as formulações dos assuntos das fábulas, que foram incorporados como sentenças morais na edição que utilizamos. A respeito dessa temática, podemos observar a sentença moral da fábula X, por exemplo: “Que ninguém

pretenda ser considerado **autor** só por incluir um ligeiro **prólogo** ou algumas **notas** em **livro** alheio”⁴² [grifo nosso] (IRIARTE, 2018 [1992], p. 135).

Conforme comentamos em Rosas (2018, p. 26), a formulação do assunto em termos mais gerais é uma exceção; nesse caso, abrange comportamentos não necessariamente restritos ao âmbito das Letras, como no exemplo da fábula XLVIII: “Que ninguém creia saber tanto que não tenha mais o que aprender”⁴³ (IRIARTE, 2018 [1992], p. 207). Em casos tais, a sentença moral pode, sim, ser aplicada ao mundo literário, mas igualmente poderia ser dirigida a outras formas de arte – ou mesmo à vida de modo geral. Esses assuntos menos específicos restringem-se a 15 das 76 fábulas (quadro 1). E, pelo que foi investigado no estudo de Rosas (2018), as quatro fábulas de Iriarte mais publicadas em espanhol ou traduzidas em português no último século, constantes em antologias ou publicadas isoladamente, estão entre as que têm sentenças morais mais abrangentes (para alcançar o público infantil): VIII - *El burro flautista*, XI - *Los dos conejos*, XIII - *El pato y la serpiente* e LXIV - *La rana y la gallina*. O quadro 1 lista as fábulas com suas sentenças morais e nelas destaca as palavras pertencentes ao âmbito da Literatura e das Letras, assinalando em amarelo as fábulas selecionadas para tradução.

Quadro 1 - Palavras pertencentes ao âmbito da literatura e das letras nos assuntos das fábulas de Iriarte

Nº	TÍTULO	ASSUNTO / SENTENÇA MORAL	TEMA LITERÁRIO
I	El elefante y otros animales	Ningún particular debe ofenderse de lo que se dice en común.	
II	El gusano de seda y la araña	Se ha de considerar la calidad de la obra , y no el tiempo que se ha tardado en hacerla.	X
III	El oso, la mona y el cerdo	Nunca una obra se acredita tanto de mala como cuando la aplauden los necios.	X
IV	La abeja y los zánganos	Fácilmente se luce con citar y elogiar a los hombres grandes de la Antigüedad; el mérito está en imitarlos.	X
V	Los dos loros y la cotorra	Los que corrompen su idioma no tienen otro desquite que llamar puristas a los que le hablan con propiedad, como si el serlo fuera tacha.	X
VI	El mono y el titeretero	Sin claridad no hay obra buena.	X

⁴² Tradução nossa de “Nadie pretenda ser tenido por **autor** sólo con poner un ligero **prólogo** o algunas **notas** a **libro** ajeno”.

⁴³ Tradução nossa de “Nadie crea saber tanto, que no tenga más que aprender”.

VII	La campana y el esquilón	Con hablar poco y gravemente, logran muchos opinión de hombres grandes.	
VIII	El burro flautista	Sin reglas de arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad.	
IX	La hormiga y la pulga	Para no alabar las <u>obras</u> buenas, algunos las suponen de fácil ejecución.	X
X	La parietaria y el tomillo	Nadie pretenda ser tenido por <u>autor</u> , sólo con poner un ligero <u>prólogo</u> o algunas <u>notas</u> a <u>libro</u> ajeno.	X
XI	Los dos conejos	No debemos detenernos en cuestiones frívolas, olvidando el asunto principal.	
XII	Los huevos	No falta quien quiera pasar por <u>autor</u> original, cuando no hace más que repetir con corta diferencia lo que otros muchos han dicho.	X
XIII	El pato y la serpiente	Más vale saber una cosa bien que muchas mal.	
XIV	El manguito, el abanico y el quitasol	También suele ser nulidad el no saber más que una cosa; extremo opuesto del defecto reprehendido en la fábula antecedente.	
XV	La rana y el renacuajo	¡Qué despreciable es la <u>poesía</u> de mucha hojarasca!	X
XVI	La avutarda	Muy ridículo papel hacen los <u>plagiarios</u> que <u>escriben centones</u> .	X
XVII	El jilguero y el cisne	Nada sirve la fama, si no corresponden las <u>obras</u> .	X
XVIII	El caminante y la mula de alquiler	Los que empiezan elevando el <u>estilo</u> , se ven tal vez precisados a humillarle después demasiado.	X
XIX	La cabra y el caballo	Hay malos <u>escritores</u> que se lisonjean fácilmente de lograr fama póstuma, cuando no han podido merecerla en vida.	X
XX	La abeja y el cuclillo	La variedad es requisito indispensable en las <u>obras</u> de gusto.	X
XXI	El ratón y el gato	Alguno que ha alabado una <u>obra</u> ignorando quién es su <u>autor</u> , suele vituperarla después que lo sabe.	X
XXII	La lechuza	Atreverse a los <u>autores</u> muertos, y no a los vivos, no sólo es cobardía, sino traición.	X
XXIII	Los perros y el trapero	Atreverse a los <u>autores</u> muertos, y no a los vivos, no sólo es cobardía, sino traición.	X
XXIV	El papagayo, el tordo y la marica	Conviene estudiar a los <u>autores</u> originales, no los <u>copiantes</u> y malos <u>traductores</u> .	X
XXV	El lobo y el pastor	El <u>libro</u> que de suyo es malo, no deja de serlo porque tenga tal cual cosa buena.	X
XXVI	El león y el águila	Los que quieren hacer a dos partidos, suelen conseguir el desprecio de ambos.	

XXVII	La mona	Hay trajes propios de algunas profesiones literarias , con los cuales aparentan muchos el talento que no tienen.	X
XXVIII	El asno y su amo	Quien escribe para el público, y no escribe bien, no debe fundar su disculpa en el mal gusto del vulgo.	X
XXIX	El gozque y el macho de noria	Nadie emprenda obra superior a sus fuerzas.	X
XXX	El erudito y el ratón	Hay casos en que es necesaria la crítica severa.	X
XXXI	La ardilla y el caballo	Algunos emplean en obras frívolas tanto afán como otros en las importantes.	X
XXXII	El galán y la dama	Cuando un autor ha llegado a ser famoso, todo se le aplaude.	X
XXXIII	El avestruz, el dromedario y la zorra	También en la literatura suele dominar el espíritu de paisanaje.	X
XXXIV	El cuervo y el pavo	Cuando se trata de notar los defectos de una obra , no deben censurarse los personales de su autor .	X
XXXV	La oruga y la zorra	La literatura es la profesión en que más se verifica el proverbio: «¿Quién es tu enemigo? El de tu oficio.»	X
XXXVI	La compra del asno	A los que compran libros sólo por la encuadernación .	X
XXXVII	El buey y la cigarra	Muy necio y envidioso es quien afea un pequeño descuido en una obra grande.	X
XXXVIII	El guacamayo y la marmota	Ordinariamente no es escritor de gran mérito el que hace venal el ingenio.	X
XXXIX	El retrato de golilla	Si es vicioso el uso de voces extranjeras modernamente introducidas, también lo es, por el contrario, el de las anticuadas .	X
XL	Los dos huéspedes	Las portadas ostentosas de los libros engañan mucho.	X
XLI	El té y la salvia	Algunos sólo aprecian la literatura extranjera , y no tienen la menor noticia de la de su nación .	X
XLII	El gato, el lagarto y el grillo	Por más ridículo que sea el estilo retumbante , siempre habrá necios que le aplaudan, sólo por la razón de que se quedan sin entenderle.	X
XLIII	La música de los animales	Cuando se trabaja una obra entre muchos, cada uno quiere apropiársela si es buena, y echa la culpa a los otros si es mala.	X
XLIV	La espada y el asador	Contra dos especies de malos traductores .	X
XLV	Los cuatro lisiados	Las obras que un particular puede desempeñar por sí sólo no merecen se emplee en ellas el trabajo de muchos hombres.	X
XLVI	El pollo y los dos gallos	No ha de considerarse en un autor la edad, sino el talento.	X

XLVII	La urraca y la mona	El verdadero caudal de erudición no consiste en hacinar muchas noticias, sino en recoger con elección las útiles y necesarias.	X
XLVIII	El ruiseñor y el gorrión	Nadie crea saber tanto que no tenga más que aprender.	
XLIX	El jardinero y su amo	La perfección de una obra consiste en la unión de lo útil y lo agradable.	X
L	Los dos tordos	No se han de apreciar los libros por su bulto ni su tamaño.	X
LI	El fabricante de galones y la encajera	No basta que sea buena la materia de un escrito ; es menester que también lo sea el modo de tratarla.	X
LII	El cazador y el hurón	A los que se aprovechan de las noticias de otros, y tienen la ingratitud de no citarlos .	X
LIII	El gallo, el cerdo y el cordero	Suelen ciertos autores sentar como principios infalibles del arte aquello mismo que ellos practican.	X
LIV	El pedernal y el eslabón	La Naturaleza y el Arte han de ayudarse recíprocamente.	
LV	El juez y el bandolero	La costumbre inveterada no debe autorizar lo que la razón condena.	
LVI	La criada y la escoba	Hay correctores de obras ajenas que añaden más errores de los que corrigen.	X
LVII	El naturalista y las lagartijas	A ciertos libros se les hace demasiado favor en criticarlos.	X
LVIII	La discordia de los relojes	Los que piensan que con citar una autoridad , buena o mala, quedan disculpados de cualquier yerro, no advierten que la verdad no puede ser más de una, aunque las opiniones sean muchas.	X
LIX	El topo y otros animales	Nadie confiesa su ignorancia, por más patente que ella sea.	
LX	El volatín y su maestro	En ninguna facultad puede adelantar el que no se sujeta a principios.	
LXI	El sapo y el mochuelo	Hay pocos que den sus obras a luz con aquella desconfianza y temor que debe tener todo escritor sensato.	X
LXII	El burro del aceitero	A los que juntan muchos libros y ninguno leen.	X
LXIII	La contienda de los mosquitos	Es igualmente injusta la preocupación exclusiva a favor de la literatura antigua o a favor de la moderna .	X
LXIV	La rana y la gallina	Al que trabaja algo, puede disimularsele que lo pregone; el que nada hace, debe callar.	
LXV	El escarabajo	Lo delicado y ameno de las buenas letras no agrada a los que se entregan al estudio de una erudición pesada y de mal gusto.	X
LXVI	El ricote erudito	Descubrimiento útil para los que fundan su ciencia únicamente en saber muchos títulos de libros .	X

LXVII	La víbora y la sanguijuela	No confundamos la buena <u>crítica</u> con la mala.	X
[LXVIII]	El ricacho metido a arquitecto	Los que mezclan <u>voces anticuadas</u> con <u>las de buen uso</u> , para acreditarse de <u>escribir</u> bien el <u>idioma</u> , le <u>escriben</u> mal y se hacen ridículos.	X
[LXIX]	El médico, el enfermo y la enfermedad	Lo que en medicina parece ciencia y acierto, suele ser efecto de pura casualidad.	
[LXX]	El canario y el grajo	El que para desacreditar el otro recurre a medios injustos, suele desacreditarse a si propio.	
[LXXI]	El guacamayo y el topo	Por lo general, pocas veces aprueban los <u>autores</u> las <u>obras</u> de los otros por buenas que sean; pero lo hacen los inteligentes que no <u>escriben</u> .	X
[LXXII]	El canario y otros animales	Hay muchas <u>obras</u> excelentes que se miran con la mayor indiferencia.	X
[LXXIII]	El mono y el elefante	Muchos <u>autores</u> celebran solamente sus propias <u>obras</u> y las de sus amigos o condiscípulos.	X
[LXXIV]	El río Tajo, una fuente y un arroyo	Los <u>escritores</u> sensatos, aunque se digan desatinos de sus <u>obras</u> , continúan trabajando.	X
[LXXV]	El caracol y los galápagos	Aunque se reúnan varios sujetos para <u>escribir</u> una <u>obra</u> , si carecen de ciencia, tan despreciable saldrá como si la hubiese <u>escrito</u> un ignorante solo.	X
[LXXVI]	La verruga, el lobanillo y la corcova	De las <u>obras</u> de un mal <u>poeta</u> , la más reducida es la menos perjudicial.	X
TOTAL DE SENTENÇAS MORAIS COM PALAVRAS PERTENCENTES AO ÂMBITO DA LITERATURA E DAS LETRAS			61

Fonte: Adaptado de Rosas (2018, p. 259-263) com dados de Iriarte (2018 [1992])

Prieto de Paula (2018, p. 62-63) ressalta o valor que Iriarte atribuía a que suas fábulas tratassem de temas literários, mas adverte que a novidade disto estava em que acontecesse em todo o fabulário, pois de forma avulsa já havia acontecido antes: mesmo Samaniego já o havia feito. Ademais, pondera que as fábulas de Iriarte são “literárias” apenas se considerarmos esse adjetivo de forma mais ampla, pois ainda que muitas delas refiram-se restritamente à tarefa criativa e às normas desta, de modo geral muitas delas se aplicam a qualquer forma de arte, centrando-se nos defeitos pessoais de escritores e outros atores do universo literário, bem como em conselhos que servem para outras atividades artísticas e mesmo mundanas.

Iriarte tinha sua própria concepção de como uma fábula deveria ser, o que manifesta em *Para casos tales*. Segundo descreve Prieto de Paula (2018, p. 68-69), para Iriarte a fábula

tem de transcender a caracterização individual de suas personagens; ou seja, sua ação deve poder ser aplicada universalmente. Ademais, julga que deve manter uma verossimilhança relativa na conversação entre as personagens, pois ainda que seja inverossímil fazer com que animais irracionais se comportem como seres humanos, considera que há limites razoáveis para isso. Por fim, considera que é preciso que haja uma separação entre a fábula historiada e a adfabulação, que é quando o poeta fala por si – ou seja, a moral colocada na voz do narrador, não das personagens –, para que o raciocínio não desfigure ou sobrecarregue a história da qual é naturalmente deduzido.

Ou seja, Iriarte entende que a racionalização da história deve vir separada da parte argumental. Considera aceitável que um animal fale em uma fábula, mas entende que não seria razoável que um animal irracional discorresse acerca de temas literários com argumentos científicos ignorados por tantos animais racionais (humanos incultos). Assim, julga que tais argumentos devam ser reservados para a adfabulação. Como o próprio Prieto de Paula (2018, p. 68) comenta, nas fábulas de Iriarte a adfabulação costuma vir como encerramento, embora algumas vezes, conforme a conveniência, apareçam no início do texto. A separação entre história e adfabulação, contudo, é uma constante em suas fábulas.

Ademais, para Iriarte, em teoria, os animais nas fábulas podem assumir três tipos de construção: podem apresentar características reconhecidas como naturais daquela espécie, como o pavão que tem a qualidade de ser belo e o rouxinol, de cantar bem; podem apresentar características atribuídas individualmente pelo poeta, como uma gralha que se veste em plumas de pavão, o que não é esperado de uma gralha; e podem ter características mistas, como um morcego que copia ora características reconhecidas como das aves, ora características reconhecidas como dos mamíferos (PRIETO DE PAULA, 2018, p. 69).

Quanto à defesa de Iriarte de que as fábulas tenham aplicação geral, Prieto de Paula (2018, p. 69) considera que seja uma forma de Iriarte defender-se dos ataques recebidos daqueles que viram em suas fábulas alusões a pessoas concretas. Essa teorização feita por Iriarte foi publicada em *Para casos tales*, que surgiu como resposta após publicação de críticas às suas fábulas feitas por Forner e Samaniego, o que justifica tal entendimento.

De toda forma, como Prieto de Paula (2018, p. 74) ainda aponta quanto à relação entre intencionalidade geral e alusões a personagens reais, o próprio Iriarte sabe que a eficácia da

fábula está na sua faculdade de irradiação significativa desde o exemplo concreto até a consideração universal, pois uma fábula que se restringisse ao caso concreto sem conseguir transcendê-lo seria uma fábula fracassada. Não é à toa que na fábula I, que apresenta como prólogo, Iriarte já declara que suas fábulas falam a mil nações, não só à espanhola, e que não tratam apenas daqueles tempos, pois notam defeitos que sempre existiram no mundo, ressaltando que não atacam ninguém em particular, embora alguém pudesse se identificar com o que lesse. Malgrado todas as críticas (ou talvez razão para que as críticas surgissem), as fábulas de Iriarte tiveram muito êxito. Cotarelo y Mori (1897, p. 257) aponta que as fábulas literárias foram um dos acontecimentos mais importantes do tempo em que foram publicadas, e que eram lidas e buscadas por toda a Espanha.

1.4.3 Os tipos de verso utilizados

Conforme análise de Prieto de Paula, (2018, p. 90-91), Iriarte buscou fazer um mostruário rítmico que levasse em conta cada um dos temas tratados, e o índice com os quarenta tipos de métrica usadas que apresenta após suas fábulas demonstra que Iriarte estava bem consciente do que estava oferecendo – o que também vai ao encontro da advertência do editor de *Fábulas literarias*, que alude à presença desse índice, como vimos na seção 1.4.1 (“dispusemos no final da obra um breve índice dos quarenta gêneros de metro em que está composta, começando pelos de catorze sílabas e terminando com os de quatro”, diz o editor). A versatilidade rítmica do gênero fábula, muito maior que a habitual na poesia da época, possibilitou que Iriarte conseguisse o repertório métrico mais rico de todo o século XVIII, conclui Prieto de Paula, que afirma que se pode considerá-lo como o poeta espanhol mais completo até o século XIX e, em muitos aspectos, um inovador que prenuncia o Modernismo.

Prieto de Paula (2018, p. 77-78) nota que, referindo-se às nove fábulas de Iriarte publicadas postumamente, seu editor afirma que apenas duas destas estavam concluídas em verso, enquanto as outras haviam ficado esboçadas em prosa; ou seja, o editor sabia claramente que, na visão de Iriarte, as fábulas em verso estavam concluídas e as fábulas em prosa, apenas esboçadas. Em *Iriarte y su época*, o crítico e historiador literário Emilio Cotarelo y Mori (1897, p. 253) comenta o uso dos variados tipos de métrica nas fábulas de Iriarte e o êxito desse feito:

Iriarte utilizou em sua obra 40 tipos de versos com escolhas muito acertadas e um domínio tão perfeito da rima castelhana que não se percebe o esforço do versificador; e até consegue efeitos muito singulares de harmonia imitativa, seja com certas consoantes, seja com o uso de esdrúxulas, ou mesmo com o próprio tipo de métrica que usa. A sentença final, enérgica, breve e exata, é trazida de forma engenhosa e expressada com notável agudeza, tanto que muitas de suas frases tornaram-se provérbios ou máximas comuns. [...] Domina o tom jocoso, de bom gosto; às vezes aparece a sátira, que não tem nada de amarga ou carrancuda, e sim um ridículo alegre e festivo. A linguagem é sempre casta e puríssima, e seu emprego é qualidade sobressalente comum a todas as obras de Iriarte.⁴⁴ (COTARELO Y MORI, 1897, p. 253)

Em *Métrica Española*, o filólogo e linguista Tomás Navarro Tomás (1972, p. 345) também se refere elogiosamente a Iriarte, ao afirmar que este usou uma variedade de metros não igualada por nenhum outro autor contemporâneo nem anterior a seu tempo. Como afirma, as fábulas de Iriarte incluem de maneira regular e consistente todos os metros compreendidos entre quatro e catorze sílabas. Considera que Iriarte,

[...] com um tom simples e familiar em suas fábulas, soube acomodar a cada ocasião o efeito rítmico mais adequado, como se observa nos rápidos tetrassílabos com que descreveu a inquieta agilidade do esquilo, nos graves alexandrinos com que representou o solene toque do sino, e no movimento de *minué* com que fez conversar o manguito, o leque e o guarda-sol. Sem inventar nenhum verso que não tivesse precedente no espanhol, contribuiu para restabelecer modelos esquecidos, a dar vida própria a tipos especiais que até então não haviam sido usados de maneira independente e a popularizar suas experiências por todas as áreas do idioma. (NAVARRO TOMÁS, 1972, p. 345)⁴⁵

Embora Iriarte fale de “quarenta tipos de metro”, entendemos que os quarenta itens listados pelo autor não representam apenas tipos de metro, mas também formas poéticas,

⁴⁴ Tradução nossa de “*Empleó Iriarte en su obra 40 clases de versos con grande acierto en la elección y un dominio tan perfecto de la rima castellana, que no se percibe el esfuerzo del versificador; y aun consigue efectos muy singulares de armonía imitativa, ya con determinados consonantes, ya con el empleo de los esdrújulos, ó ya, en fin, con la misma especie de metros que emplea. La sentencia final, enérgica, breve y exacta, es traída de una manera ingeniosa y expresada con notable agudeza, tanto, que muchas de sus frases han quedado en proverbio ó máxima común. [...] Domina el tono jocoso, de buen gusto; á veces aparece la sátira, que nada tiene de amarga ni ceñuda, sino más bien un ridículo alegre y festivo. El lenguaje es siempre castizo y purísimo, y su empleo cualidad sobresaliente y común á todas las obras de Iriarte.*”

⁴⁵ Tradução nossa de “[...] dentro del tono sencillo y familiar de sus fábulas, supo tener por guía al acomodar a cada ocasión el efecto rítmico más adecuado, como se observa en los rápidos tetrasílabos con que describió la inquieta agilidad de la ardilla, en los graves alexandrinos con que representó el solemne toque de la campana y en el movimiento de minué con que hizo conversar al manguito, al abanico y al quitasol. Sin inventar ningún verso que no tuviera precedente en español, contribuyó a restablecer modelos olvidados, a dar vida propia a tipos especiales que hasta entonces no se habían usado de manera independiente y a popularizar sus experiencias por todas las áreas del idioma”.

como o soneto, o romance, a silva e a lira. Optamos por apresentar aqui uma lista única que combina tanto tipos de verso quanto formas poéticas, respeitando a listagem organizada e apresentada pelo autor em sua obra. O quadro 2, portanto, apresenta todos os tipos de versos, ou formas poéticas, usados por Iriarte em suas fábulas, com destaque dado pelo uso de letras maiúsculas em negrito para os tipos que correspondem às fábulas selecionadas para compor o *corpus* deste trabalho.

Navarro Tomás (1972, p. 305) explica que, no período neoclássico (época de Iriarte), houve um forte movimento pela diminuição da importância do verso na produção poética, mas que essa mudança não ocorreu de maneira radical nem afetou todos os gêneros com igual intensidade, de modo que a maior parte das formas poéticas cultivadas no período anterior (Século de Ouro) continuaram a ser usadas com relativa frequência, em especial na primeira metade do século XVIII. Segundo comenta, embora Iriarte tenha seguido essa tendência em parte de sua obra poética, nas fábulas deu liberdade à sua inclinação por ensaiar novas modalidades rítmicas – o que entendemos como seu modo de usar todo o seu repertório de versos, esquemas rítmicos e formas poéticas para atender às variadas situações que apresenta em suas fábulas, combinando **o que** é dito com **a forma** como o diz.

A seguir, apresentamos brevemente os tipos de métrica ou formas poéticas das fábulas selecionadas para a tradução desenvolvida neste trabalho (para identificação das fábulas escolhidas, consultar capítulo 3, seção 3.2 *Seleção do corpus para tradução*). Nossa intenção aqui não é oferecer uma exposição exaustiva dos quarenta tipos adotados por Iriarte, e sim demonstrar a variedade de suas construções poéticas por meio da exemplificação de dezesseis dos quarenta tipos que constituem suas fábulas – inclusive, mostrando as pequenas variações que possibilitam essa grande diversidade, como duas formas de usar versos endecassílabos dispostos em dísticos. Para as definições a seguir, consultamos Quilis (1975), Navarro Tomás (1972) e Moisés (2004). Atentamos para a diferença de contagem de sílabas poéticas nos sistemas português e espanhol, o que está descrito no capítulo 2, seção 2.5.2 *Abordagens para a tradução de versos*. Nas descrições abaixo, estamos considerando o sistema espanhol de contagem de sílabas poéticas, que conta sempre uma sílaba a mais que o sistema português. Em letras maiúsculas e em negrito, estão indicados os tipos incluídos nas fábulas selecionadas para tradução.

Quadro 2 - Tipos de verso ou forma poética usados por Iriarte e aqueles selecionados para tradução

1. Alejandrinos de catorce sílabas
2. Pareados de trece y de doce sílabas à la francesa
3. Octavas de arte mayor
4. Endecasílabos agudos de arte mayor
5. ENDECASÍLABOS PAREADOS
6. ENDECASÍLABOS PAREADOS ESDRÚJULOS
7. SONETO
8. Tercetos
9. Octavas endecasílabas
10. SEXTINAS, O SEXTAS RIMAS
11. Cuartetos endecasílabos
12. SERVENTESIOS, O CUARTETOS ENDECASÍLABOS CON LOS CONSONANTES ALTERNADOS
13. SILVA
14. Endecasílabos con acento en la cuarta y séptima sílaba, y pie quebrado
15. Romance heroico
16. Endecasílabos sueltos
17. Endecasílabos con quebrados de seis sílabas
18. Liras de seis versos
19. CUARTETOS DECASÍLABOS
20. Versos de diez sílabas y de seis, alternados, con dos asonantes
21. Romance en versos de nueve sílabas
22. Tercetos en versos de ocho sílabas
23. Sonetillo con estrambote
24. Décimas
25. OCTAVAS EN VERSOS DE OCHO SÍLABAS
26. Quintillas
27. REDONDILLAS
28. REDONDILLAS CON LOS CONSONANTES ALTERNADOS
29. PAREADOS DE OCHO SÍLABAS
30. ROMANCE
31. VERSOS DE OCHO SÍLABAS Y DE SEIS, ALTERNADOS, CON DOS ASONANTES
32. ROMANCE CON QUEBRADOS DE CUATRO SÍLABAS
33. ENDECHAS DE SIETE SÍLABAS
34. Endechas reales
35. Endechas reales con consonantes
36. Pareados de siete sílabas
37. Seguidillas
38. ENDECHAS DE SEIS SÍLABAS, O VERSOS DE REDONDILLA MENOR
39. Romancillo en versos de cinco sílabas
40. Romancillo en versos de cuatro sílabas

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Prieto de Paula (2018, p. 243-244)

* *Endecasílabos pareados*: versos de onze sílabas dispostos em dísticos, ou seja, com rimas emparelhadas (AA, BB, CC, etc).

* *Endecasílabos pareados esdrújulos*: versos de onze sílabas dispostos em dísticos, com rimas proparoxítonas, que alcançam a antepenúltima sílaba, acentuada, e as duas últimas sílabas, não acentuadas (contadas metricamente como uma só).

* *Soneto*: pequeno poema que consta de catorze versos de arte maior (nove sílabas ou mais, na contagem espanhola), divididos em quatro estrofes: dois quartetos e dois tercetos, sucessivamente. O esquema do soneto clássico é o seguinte: ABBA - ABBA - CDC - DCD, os dois quartetos com rimas interpoladas ou opostas, e os tercetos com rimas cruzadas ou encadeadas, distintas das rimas usadas nos quartetos. Há outros esquemas de rimas possíveis para sonetos, mas este é precisamente o esquema usado por Iriarte.

* *Sextinas, o sextas rimas*: estrofe de procedência italiana, formada por seis versos de onze sílabas, cuja rima é ABABCC. É um tipo de sexteto, composição em estrofes de seis versos, e usa uma métrica de arte maior (nove sílabas ou mais, na contagem espanhola).

* *Cuartetos decasílabos*: o *cuarteto* é uma composição formada por quatro versos de arte maior (nove sílabas ou mais, na contagem espanhola), com rima ABBA. No caso do *cuarteto decassílabo* de Iriarte, os versos são de dez sílabas.

* *Serventesios*: variante do *cuarteto*, diferencia-se deste unicamente na distribuição da rima, que é ABAB. Os *serventesios* de Iriarte são *cuartetos endecasílabos con los consonantes alternados*, o que significa que têm onze sílabas e rimas cruzadas.

* *Silva*: série poética ilimitada formada unicamente por endecassílabos ou por uma combinação de endecassílabos com heptassílabos, conforme a vontade do poeta, sem divisão em estrofes nem sujeição obrigatória a esquema rímico. Embora seja um tipo de poema não estrófico, os poetas costumam dividi-lo em formas desiguais que se assemelham a estrofes. Os versos podem aparecer rimados em sua totalidade ou parcialmente, com alguns versos

soltos. A *silva* composta por versos de onze sílabas caracteriza-se por um caráter mais grave e lento, enquanto a *silva* composta pela combinação de versos de onze e sete sílabas é de caráter mais vivo. É a forma mais usada por Iriarte em suas fábulas: usou-a dezessete vezes.

* *Octavas en versos de ocho sílabas*: a *octava* designa a estrofe ou o poema de oito versos, com esquema de rimas ABABABCC. O número de sílabas da *octava* é variável e, no caso de Iriarte, os versos são de oito sílabas.

* *Redondillas*: formadas por quatro versos de arte menor (oito sílabas ou menos, na contagem espanhola) com esquema rímico ABBA. As *redondillas* de Iriarte são de oito sílabas.

* *Redondillas con los consonantes alternados*: variante da *redondilla*, também chamada *cuarteta*. Formada por quatro versos de arte menor (oito sílabas ou menos, na contagem espanhola) com esquema rímico ABAB. No caso de Iriarte, os versos são de oito sílabas.

* *Pareados de ocho sílabas*: o *pareado* é a estrofe mais simples, formada por dois versos que rimam entre si. De modo geral, os dois versos que formam o *pareado* podem ser de métrica igual ou distinta, desde que os versos tenham rima. Em português, o *pareado* chama-se dístico ou parêla. No caso de Iriarte, os versos são de oito sílabas, na contagem espanhola.

* *Romance*: série ilimitada de versos de oito sílabas, nos quais apenas os versos pares têm rimas toantes, que só apresentam semelhança na vogal tônica, sem coincidência consonantal. Os *romances* de Iriarte têm monorrimas toantes em todos os versos pares e não rimam nos versos ímpares.

* *Romance con quebrados de cuatro sílabas*: variação do *romance* em que alguns versos apresentam quatro sílabas poéticas, em lugar de oito. No caso de Iriarte, os versos quebrados aparecem agrupados e têm rimas emparelhadas (AA, BB, CC), enquanto os versos de oito sílabas têm rimas toantes com semelhança na vogal tônica, sem coincidência consonantal.

* *Versos de ocho sílabas y de seis, alternados, con dos asonantes*: composição na qual se alternam versos de oito e de seis sílabas, com rimas toantes. As rimas de Iriarte são cruzadas.

* *Endechas de seis sílabas*: também chamadas de *versos de redondilla menor*, consistem em uma métrica de arte menor e de origem popular, que tem como características estrofes de quatro versos, versos de seis sílabas e número não fixo de estrofes, com os seguintes esquemas rítmicos: ABCB, ABAB, ABBA. Contudo, as *endechas de seis sílabas* de Iriarte não seguem nenhum desses esquemas: têm monorrimas toantes em todos os versos pares e não rimam nos versos ímpares. Ademais, um dos casos não apresenta divisão em estrofes.

* *Endechas de siete sílabas*: caracterizam-se por estrofes de quatro versos, cada um com sete sílabas, e número não fixo de estrofes. Trata-se de uma métrica de arte menor e de origem popular, com os seguintes esquemas rítmicos: ABCB, ABAB, ABBA. Novamente, Iriarte não segue nenhum desses esquemas: suas *endechas de siete sílabas* têm monorrimas toantes em todos os versos pares e não rimam nos versos ímpares. Também aqui, um dos casos não apresenta divisão em estrofes.

Observamos que de modo geral as fábulas de Iriarte não apresentam regularidade no ritmo. A acentuação de cada tipo de verso será verificada nas fábulas selecionadas para tradução, quando pertinente. A título de repertório para o processo de tradução, apresentamos abaixo um quadro com as possíveis acentuações para cada tipo de verso dentre aqueles que compõem as fábulas selecionadas para formar o *corpus*. Tais acentuações são listadas na obra *Versificação Portuguesa*, de Said Ali (2006), e podem não coincidir com a acentuação usada por Iriarte, caso seja identificada acentuação regular em alguma das fábulas selecionadas para tradução. Ademais, é importante notar que, embora trate de versificação portuguesa, Said Ali defende o retorno à contagem silábica espanhola, o que faz com que os números de sílabas indicados por ele coincidam com o sistema métrico espanhol – portanto, com os números de sílabas elencados acima, das fábulas de Iriarte. Embora a acentuação abaixo relacionada (quadro 3) possa não coincidir com o uso feito por Iriarte, nos parece relevante contar com esse repertório, já que é possível usar mais de um esquema de acentuação para um mesmo tipo de verso, o que pode ampliar as possibilidades tradutórias caso se julgue necessário manter regularidade de ritmo em determinada fábula.

Quadro 3 - Acentuações possíveis nos tipos de verso

PENTASSÍLABO	HEXASSÍLABO	HEPTASSÍLABO	OCTOSSÍLABO	ENEASSÍLABO	DECASSÍLABO	HENDECASSÍLABO
2ª e 4ª 1ª e 4ª	3ª e 5ª 1ª, 3ª e 5ª 2ª e 5ª	2ª, 4ª e 6ª 1ª, 3ª e 6ª 3ª e 6ª 1ª, 4ª e 6ª	1ª, 3ª, 5ª e 7ª 3ª, 5ª e 7ª 2ª, 5ª e 7ª 2ª, 4ª e 7ª 1ª, 4ª e 7ª	2ª, 4ª, 6ª e 8ª 3ª, 6ª e 8ª 1ª, 3ª, 6ª e 8ª 1ª, 4ª, 6ª e 8ª	3ª, 6ª e 9ª 1ª, 4ª, 6ª e 9ª 1ª, 4ª, 7ª e 9ª 2ª, 4ª, 7ª e 9ª	2ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª 2ª, 6ª, 8ª e 10ª 3ª, 6ª, 8ª e 10ª 1ª, 3ª, 6ª, 8ª e 10ª 1ª, 6ª, 8ª e 10ª 1ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª 1ª, 4ª, 8ª e 10ª

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Said Ali (2006)

1.5 Traduções das fábulas de Iriarte para o português e sua circulação no Brasil

1.5.1 Levantamento de traduções para o português

Nesta seção, traremos informações de dois levantamentos de fábulas de Iriarte traduzidas para o português: um deles de Manuel Poggio Capote, em artigo publicado na revista *El Museo Canario* (Las ediciones en portugués de las “Fábulas literarias” de Tomás de Iriarte, 2002); e o outro desta autora, em dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo (As fábulas de Tomás de Iriarte ao longo do tempo: um estudo descritivo de retextualizações em português e espanhol, 2018). Em conjunto com os levantamentos citados, apresentaremos novas informações que obtivemos em 2022.

De acordo com Capote (2002), a primeira tradução portuguesa das *Fábulas literarias* foi realizada por Romão Francisco Creyo, publicada na cidade do Porto em 1796, conforme já havíamos identificado em Rosas (2018). Capote (2002, p. 282-283) aponta que a versão de Creyo foi a mais utilizada para publicações posteriores, pois foi reproduzida por quase todas as edições realizadas nos anos seguintes. Em sua tradução, Creyo toma algumas liberdades, como no que diz respeito à seleção, ordem e titulação das fábulas: inclui 68 composições, uma a mais que as 67 que compõem as primeiras edições espanholas; para tanto, retira uma fábula (“Los perros y el trapero”, que na edição espanhola é apresentada em conjunto com “La lechuza”, compartilhando a mesma sentença moral) e acrescenta duas fábulas publicadas postumamente (“El ricacho metido a arquitecto” e “El médico, el enfermo y la enfermedad”).

Conforme aponta Capote (2002, p. 282-284), as fábulas incluídas por Creyo encontram-se na edição espanhola de 1792, a qual inclui três das nove fábulas póstumas de

Iriarte. As duas selecionadas por Creyo são as redigidas em verso – a terceira, desprezada por ele, é em prosa. Creyo altera, também, a ordem das fábulas, mantendo apenas as três primeiras na ordem disposta por Iriarte e dispondo as demais segundo algum critério pessoal não explicitado. Capote (2002, p. 283) destaca, ainda, que Creyo altera os títulos de algumas fábulas: “La música de los animales” passa a se chamar “O leão, e outros animaes”; “El juez y el bandolero” recebe o título “O ladrão”; e “La oruga y la zorra” passa a ser “A lagarta e outros animaes”.

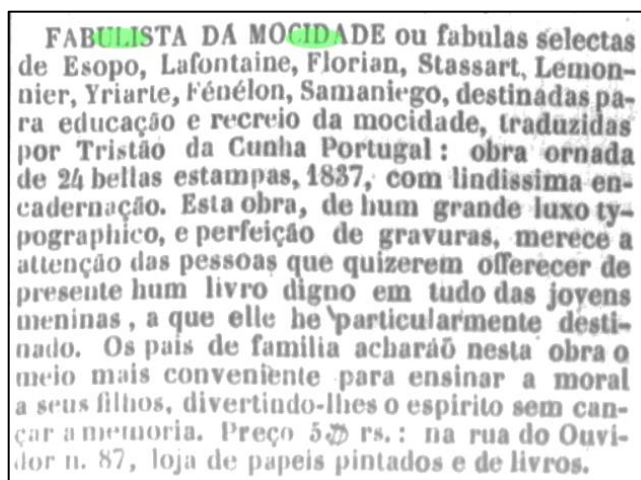
De acordo com a análise que realizamos em Rosas (2018, p. 240) sobre as traduções de Creyo para as fábulas “La rana y la gallina”, “El pato y la serpiente”, “Los dos conejos” e “El burro flautista”, é mantido o texto em verso, que se aproxima muito do texto-fonte, priorizando a adequação⁴⁶. Embora os textos não mostrem marcas que indiquem direcionamento específico ao público infantil, isso não nos permite inferir um direcionamento ao público adulto, já que condiz com a época em que a tradução foi feita, anterior às noções modernas do que se espera da literatura infantil – como linguagem adequada a determinadas faixas etárias – e de recursos gráficos mais recentes – como a inclusão de ilustrações coloridas. São suprimidos os índices de assuntos e de gêneros de métrica ao final, mas é mantida a advertência do editor, que indica os jovens como público-alvo. As traduções de Creyo privilegiam as características estéticas das fábulas de Iriarte, com foco principal na versificação, priorizando a relação no nível das estruturas estróficas, números de sílabas dos versos e estruturas de rimas. Para tanto, Creyo efetua deslocamentos de unidades (palavras, sintagmas) entre os versos, mantendo-as nos limites das mesmas estrofes, e tais deslocamentos parecem ser reduzidos ao mínimo necessário para a reconstrução dos números de sílabas e das rimas numa perspectiva de adequação (ROSAS, 2018, p. 240).

Capote (2002, p. 284) menciona duas publicações que usam as traduções de Creyo, em 1804 (Porto) e 1818 (Lisboa), embora a segunda delas não mencione o nome do tradutor. Em visita ao Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, em julho de 2019, identificamos um exemplar (edição de bolso) dessa publicação de 1818, sem nome do tradutor, mas pudemos identificar as traduções feitas por Creyo, conforme descrito por Capote.

⁴⁶ De acordo com Toury (1995), priorizando a adequação, o tradutor se concentra em características distintas do original, como peculiaridades linguísticas, de estilo e elementos culturais, considerando como dominante o texto-fonte e sua máxima conservação.

A quarta obra relacionada por Capote (2002, p. 286) é a antologia *Fabulista da mocidade ou fábulas selectas* n. 4, publicada em Paris pela editora J.P. Aillaud em 1837, de autoria de João da Cunha Neves e Carvalho Portugal, sob o pseudônimo Tristão da Cunha Portugal. Nessa obra de 202 páginas, além de fábulas de Esopo, La Fontaine, Florian, Stassart, Lemonnier e Samaniego, estão incluídas duas fábulas de Iriarte: “La música de los animales” (“A música dos animais”) e “El pato y la serpiente” (“O pato e a serpente”). Todas as fábulas que compõem essa antologia, incluindo as de Iriarte, foram traduzidas por Cunha Portugal em prosa – segundo Capote, uma prosa clara e didática, dirigida ao público infantil (CAPOTE, 2002, p. 286). Na obra está dito que as fábulas são “destinadas para a educação e recreio da mocidade”. Identificamos 40 menções à venda dessa obra em jornais do Rio de Janeiro entre 1837 e 1875, das quais 36 no Jornal do Commercio. Abaixo, um anúncio do livro *Fabulista da mocidade* no Jornal do Commercio n.º 224, publicado no Rio de Janeiro em 10/10/1837.

Figura 9 - Anúncio do livro *Fabulista da mocidade* no Jornal do Commercio (RJ) em 1837



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A obra seguinte listada por Capote é uma tradução publicada por António Maria Barker no Rio de Janeiro em 1849. Barker nasceu na cidade do Porto, em Portugal, e imigrou para o Brasil em 1810, onde se dedicou a escrever, traduzir e lecionar a língua portuguesa. Segundo Capote, foi considerado um dos melhores professores do ensino primário do seu tempo, e suas publicações destinadas à aprendizagem da língua e literatura portuguesas lhe renderam

um posto como membro de uma comissão formada para a melhoria da educação primária e dos métodos pedagógicos no Brasil recém independente. Nesse contexto, publicou a tradução de *Fábulas literarias*, adotando o texto traduzido por Creyo, em que faz algumas correções ortográficas conforme as normas da época. Essa edição brasileira recebe o nome de *Recreio escolastico*, isto é *Fabulas litterarias de D. Thomaz Yriarte* (CAPOTE, 2002, p. 288-289).

O *Recreio escolastico* não aparece no acervo da Biblioteca Nacional nem se encontrava, à época da pesquisa, à venda em sebos, mas sabemos que foi comercializado no Brasil no século XIX, como se comprova no seguinte anúncio incluído pela editora no final do segundo volume de *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado no Rio de Janeiro em 1854.

Figura 9 - Anúncio de venda de *Recreio escolástico*, publicado no livro *O moço loiro*, vol. 2, 1854

LIVROS A' VENDA		2	
EM CASA DE			
DOMINGOS JOSÉ GOMES BRANDÃO.			
RUA DA QUITANDA N. 70 e 124.			
Cathecismo Historico, em compendio resumindo a historia Sagrada e a doutrina christã composto em francez por Fleury e adoptado para a instrucção elemental nas escolas. novamente traduzido e anotado por Henrique Velloso de Oliveira 1 vol.	1\$000	cão Elemental, estabelecida em Paris conferiu o premio destinado por um anonimo para o livro que apparecesse mais conveniente á instrucção e civilidade dos moradores da cidade e do campo. Traslada da lingua franceza por Filippe Ferreira de Araujo e Castro 1 vol.	1\$600
Escola Fundamental ou methodo facil para aprender a lêr, escrever e contar com primeiros elementos de Doutrina Christã util a mocidade que deseja plenamente instruir-se; nova edição 1 vol.	1\$000	Thezouro de Meninos. Obra classica dividida em tres partes, moral, virtude e civilidade composto em francez por Pedro Blanchard, vertida em portuguez e offerecida a Mocidade por Matheus José da Costa. Edição ornada de 46 estampas 1 vol.	1\$000
O Expositor portuguez ou rudimentos de ensino da lingua materna por Luiz Francisco Midosi 1 vol. com estampas.	1\$000	Cathecismo da Diocese de Montpellier impresso por ordem do Bispo Carlos Joaquim Colbert, traduzido na lingua portugueza para por elle se ensinar a Doutrina Christã aos meninos nas escolas do Brazil e de Portugal. Novissima edição a qual se ajuntou: um compendio da Orthographia Portugueza, um resumo de arithmetica, um tratado de geographia Universal: recopilados dos melhores autores 1 vol.	1\$000
Methodo facilimo para aprender a lêr tanto a letra redonda como a manuscrita no mais curto espaço de tempo possivel por Emilio Achilles Monteverde 1 vol.	1\$000	Cartilha ou compendio da Doutrina Christã ordenada em perguntas e respostas por Antonio José de Mesquita Pimentel, Abbade de Salamonde. Novissima edição augmentada 1 vol.	400
Historia de Simão de Nantua ou o mercador de feiras; obra de M. de Jussieu a quem a Sociedade de Instruc-		Recreio Escolastico, isto é Fabulas Litterarias de D. Thomaz Yriarte. Traduzido do castelhano 1 vol.	1\$000

Fonte: Macedo (1854, p. 277), disponível em Google Books⁴⁷

⁴⁷ Pode ser consultado em <<https://books.google.com.br/books?id=Yi1pAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Consulta feita em 02/08/2022.

Capote comenta ainda a presença de Iriarte no volume 62 da coleção “Biblioteca do povo e das escolas” (1981), intitulado *Fábulas e apólogos, livro destinado a servir de premio escolar nos institutos de Instrução Primaria e Secundaria*. Nessa obra, que reúne fábulas de diferentes autores, figuram as fábulas “El gusano de seda y la araña” (“O bicho da seda e a aranha”), “La oruga y la zorra” (“A lagarta e outros animaes”) e “El buey y la cigarra” (“A cigarrrra e o boi”), mais uma vez nas traduções de Creyo (CAPOTE, 2002, p. 290).

Por fim, Capote aponta que Iriarte serviu de inspiração a outros autores portugueses na composição de fábulas, referindo-se em especial ao fabulário de Henrique O’Neill, em cuja introdução o autor reconhece que, das 366 fábulas incluídas, apenas um terço são originais, e as demais foram inspiradas em Esopo, Pedro, La Fontaine, Iriarte, Lessing e outros. Capote cita algumas das composições de Iriarte que serviram de modelo para o fabulário de O’Neill: “A espada e o espeto” (“La espada y el assador”), “O pavão e o corvo” (“El cuervo y el pavo”), “O ovo” (“Los huevos”), “O boi e a cigarra” (“El buey y la cigarra”), “Os dois coelhos” (“Los dos conejos”) e “A aranha e o bicho da seda” (“El gusano de seda y la araña”) (CAPOTE, 2002, p. 292).

Quanto ao levantamento feito em Rosas (2018), começamos mencionando o volume *Fábulas do mundo inteiro* da coleção Clássicos da Infância do Círculo do Livro, publicado em São Paulo no ano de 1993. Nair Lacerda se apresenta como tradutora e organizadora. O volume inclui fábulas de doze autores e ainda outras de autoria desconhecida. Segundo o sumário, apresenta quatro fábulas de Iriarte: “A arara e a toupeira” (“El guacamayo y el topo”), “A rã e a galinha” (“La rana y la gallina”), “O burro e o leão” e “O pato e a serpente” (“El pato y la serpiente”). Curiosamente, a terceira delas não é de Iriarte, e sim de Esopo: assim se apresenta nosso primeiro caso de erro na atribuição de autoria de uma fábula, o que veremos que ocorre em outras obras que serão mencionadas neste capítulo, e que ocorreu em uma das obras que compuseram o *corpus* de estudo em Rosas (2018) – no caso, uma edição argentina com retextualizações intralinguais, que atribui a Iriarte a fábula “A raposa e o busto”, de Samaniego, ao que parece tomada de La Fontaine. As fábulas traduzidas em *Fábulas do mundo inteiro* são textualizadas em prosa e sucedidas pela sentença moral, que recebe destaque em itálico. Traz prefácio da tradutora Nair Lacerda, que foi também responsável pela seleção dos textos e pelas notas sobre os autores traduzidos nesse volume.

De acordo com as análises desenvolvidas em Rosas (2018), as traduções de Nair Lacerda se apresentaram como os casos mais difíceis para classificação, por estarem situadas em uma

posição intermediária no *continuum* adequação/aceitabilidade e por realizarem adaptações pontuais que afetam a construção da narrativa de formas menos evidentes que outras retextualizações analisadas. Nessas duas retextualizações, foram identificadas a supressão de paratextos, a reconstrução dos textos em prosa e um grande número de modificações de escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas, que podem ser vistas como fatores de aceitabilidade. A manutenção do tamanho dos textos, a apresentação gráfica sóbria e o uso de níveis de linguagem semelhantes, por outro lado, são fatores de adequação. A análise de paratextos permitiu identificar como público-alvo o infantil, mas essa não parece ser a preocupação dominante no corpo textual destas retextualizações, aparentemente muito mais centradas em manter o alto nível da linguagem e a linguagem poética que em manter seu léxico e suas construções sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo. De acordo com a análise, os textos-alvos se localizam em uma posição intermediária no *continuum* adequação/aceitabilidade, tendendo para o polo da adequação no que se refere à sequenciação dos elementos básicos dos textos narrativos e para o polo da aceitabilidade na relação entre os autores e suas escolhas. Por suas características dominantes, foram identificadas como adaptações.

No segundo caso, trata-se de dois volumes da coleção *Fábulas do Mundo Todo*, da editora Villa Rica, em Belo Horizonte, a qual inclui volumes que recolhem fábulas de La Fontaine, Samaniego, Esopo, Iriarte e Tolstoi, com uma única fábula por livro. Nesta coleção, foram traduzidas as fábulas “Los dos conejos” e “El burro flautista”, sob os títulos “Os Dois Coelhos” e “O Asno Flautista”, volumes 7 e 16, publicados em ano desconhecido. *O Asno Flautista*, exemplar ao qual tivemos acesso, contém apenas a fábula que intitula a obra, em prosa, com sentença moral incorporada ao texto, sem prefácio. Não se apresenta como tradução ou adaptação, não constam os nomes do(a) tradutor(a)/adaptador(a) e do(a) ilustrador(a) nem o ano da publicação, mas aparenta ter sido editado na segunda metade do século XX – a esse respeito, em Rosas (2018), identificamos uma outra edição desse livro, constante no acervo da Biblioteca Nacional, publicada em 1999. Os diálogos são mantidos em discurso direto e são bastante ampliados, se comparados aos da fábula espanhola de 1782.

Conforme análise feita em Rosas (2018), identificamos que essa obra tem a principal finalidade de adequar-se melhor ao público infantil, o que fica evidente pelo tipo de ilustrações utilizadas, pela publicação de uma única fábula em um volume pequeno e redigido

com letras grandes, e pela reconstrução do texto em prosa com um grande número de acréscimos que tornam o texto mais explicado e educativo. Realiza adaptações que alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em diversos aspectos, como a humanização das personagens, a inclusão de conteúdo educativo referente a hábitos (caminhar, alimentar-se bem, enfeitar a casa com flores), a adição de um novo ambiente, a inserção de novas personagens, a multiplicação do número de cenas, a explicitação do tema da vaidade, as qualificações do protagonista e a omissão da palavra-tema. Em todos os níveis analisados, este texto-alvo tende para o polo da aceitabilidade e, por suas características dominantes, foi considerado uma adaptação.

Outras traduções identificadas em Rosas (2018) para um conjunto de fábulas de Iriarte não fazem parte da publicação original na qual as encontramos — ao que parece, foram produzidas em máquina de escrever e coladas manualmente nas páginas correspondentes das fábulas em espanhol do nosso exemplar de *Fabulas de Iriarte*, publicado em Buenos Aires pela editora Codex no ano de 1949. Este volume integra a Colección Escenarios, a qual tem também volumes que recolhem fábulas de Esopo, Samaniego e La Fontaine. As traduções para o português tomam como texto-fonte as adaptações feitas por Augusto Cortina, que retextualiza as fábulas no mesmo idioma, mas em outra estrutura compositiva, passando de verso para prosa. Não consta nome do(a) tradutor(a), mas todas as páginas têm carimbado o nome Ana Adélia, que talvez seja a responsável pelas retextualizações interlinguais que tomam como texto-fonte a retextualização argentina, ou talvez seja apenas a dona do exemplar. Bem como as adaptações de Augusto Cortina, que lhe serviram de texto-fonte, as traduções em português são em prosa e sucedidas por sentença moral, que aparece igualmente em itálico. A edição original contém onze fábulas em prosa sucedidas por sentença moral, que aparece sempre em itálico e na cor vermelha. Nosso exemplar conta com as seguintes traduções: “O pato e a serpente” (“El pato y la serpiente”), “A rã e a galinha” (“La rana y la gallina”), “O papagaio e a toupeira” (“El guacamayo y el topo”) e “A raposa e a herma” (“La zorra y el busto”), sendo que esta última é erroneamente atribuída a Iriarte, já que parece tratar-se de uma fábula de Samaniego tomada de La Fontaine. Algumas páginas do livro estão coladas umas às outras, e os textos dessas páginas não contam com tradução para o português.

Encontramos, ainda, a presença de duas fábulas de Iriarte traduzidas para o português na antologia *Obras primas da fábula universal*, organizada por Sérgio Milliet e publicada em São

Paulo pela editora Martins em 1957. Nessa obra, que tem 304 páginas e ilustrações, figuram as fábulas “El pato y la serpiente” (“O pato e a serpente”) e “La música de los animales” (“A música dos animais”), ambas traduzidas por Tristão da Cunha Portugal – ou seja, coincidem com as fábulas publicadas na antologia *Fabulista da mocidade ou fábulas selectas*, de 1837, igualmente traduzidas por Cunha Portugal. Contudo, enquanto a antologia do século XIX foi publicada na França, a do século XX foi publicada no Brasil. Encontramos exemplares desta obra no catálogo de obras raras da Biblioteca Nacional e em sebos do Brasil, onde pudemos adquirir um exemplar.

E, por fim, identificamos a presença de uma fábula de Iriarte na *Enciclopédia Universal da Fábula* - Vol 26, organizada por Aldo Della Nina e publicada em São Paulo pela Editora das Américas 1958. Faz parte de uma coleção de 32 volumes que inclui fábulas, mitos, lendas e contos populares. Encontrada na Biblioteca Nacional, catálogo de obras raras. Identificamos, também, 48 menções à coleção em jornais e revistas do Rio de Janeiro entre 1956 e 1964. A princípio, sendo anunciada em 20 volumes (conforme anúncio na revista *O Cruzeiro* publicada no Rio de Janeiro em 20 de outubro de 1956), e no final, em 32 volumes (conforme anúncio no jornal *O Diário de Notícias* publicado no Rio de Janeiro em 11 de abril de 1960), com cerca de 500 páginas cada, ricamente ilustrados por Gustavo Doré e outros.

Adquirimos um exemplar dessa obra em um sebo e verificamos que a autoria das fábulas não é identificada, sendo adotada uma separação das fábulas por origem geográfica (fábulas ou lendas da França, da Itália, da Espanha e da Inglaterra). Tampouco se identifica(m) o(s) tradutor(es). Cotejamos os títulos das 23 fábulas elencadas no sumário sob o nome “Fábulas da Espanha” e identificamos que apenas “O juiz e o salteador” (“El juez y el bandoleiro”) é tradução de uma fábula de Iriarte. A tradução é feita em prosa, assim como os demais textos do livro.

Figura 10 - Anúncio da coleção *Enciclopédia universal da fábula* na revista *O Cruzeiro* (RJ) em 1956

OBRAS FUNDAMENTAIS DA CULTURA E DA FÉ
Pela primeira vez editadas no Brasil
Ao seu alcance em **CONDIÇÕES EXCEPCIONAIS!**

ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL DA FÁBULA

Grandiosa coleção de fábulas, mitos, lendas e contos populares de todo o mundo, obedecendo ao critério geográfico e cronológico. Representa o maior esforço até hoje feito no sentido de reunir numa só obra todo o fabulário universal, bem como as tradições e o folclore de cada país, através do que existe de mais representativo em sua literatura. Um magnífico desfile de fábulas, (La Fontaine, Esopo, Ovídio, Fedro, Iriarte, Samaniego, Florian, Krilov, etc.), mitos (incluindo toda a mitologia grego-romana), lendas e contos populares, com grande profusão de gravuras.

Esta edição da Enciclopédia Universal da Fábula, obedecerá ao mesmo critério até agora adotado, isto é, os volumes serão publicados mensalmente e entregues ao público com a regularidade tradicional que caracteriza nossas edições.

20 Volumes — cerca de 500 páginas cada. Impressão em papel rotogravura especial, em corpo 14. Ilustrações de Gustavo Doré e outros artistas célebres.

Cada volume em brochura Cr\$ 110, — Encadernado com gravação a ouro e sobrecapa protetora Cr\$ 150, Já à venda o primeiro volume.

Figura 11 - Anúncio da coleção Enciclopédia universal da fábula no jornal O Diário de Notícias (RJ) em 1960



AGORA VENDAS a PRAZO!



OBRAS FUNDAMENTAIS DA CULTURA E DA FÉ

CR\$ **640,00**
MENSAS

**Enriqueça sua
Biblioteca**

A PARTIR DE CR\$ 640,00
MENSAS V. PODERÁ
ENRIQUECER A SUA BI-
BLIOTECA, COM AS
OBRAS FUNDAMENTAIS
DA CULTURA E DA FÉ.
REMETA-NOS HOJE MES-
MO O CUPON ABAIXO E
RECEBA UM CATALOGO
COMPLETO DE TODAS AS
OBRAS, INTEIRAMENTE
GRATIS.

A EDITORA DAS AMÉRICAS
RUA ALCINDO GUANABARA, 17-21 — LOJA 1

Solicito a VV. SS. o obsequio de me envia-
rem, pelo Correio, folheto explicativo das obras
editadas.

Nome

Endereço

Cidade Estado

 Pe. Antônio Vieira Sermões A obra imorredoura de um dos maio- res «clássicos da Língua Portuguesa». 2 volumes, com 500 páginas cada. Papel acetinado. Ortografia oficial  La Fontaine Enciclopédia Uni- versal da Fábula Organizada por A. Della Nina. 32 volumes com 500 páginas cada. Nesta obra todo fabulário Univers- sal (Esopo, Ovídio, Fedro, Iriarte, Samaniego, Florian, Krilov, etc.). Ilustradas com as célebres gravuras de Gustavo Doré.  Cesare Cantù História Universal Obra que deve estar em todos os lares. 32 volumes com 500 páginas cada. Impresso em corpo 12. O 32º volume é um álbum de gravuras históricas.  Moisés Bíblia Sagrada O livro por excelência pedra funda- mental da Cultura e da Fé. 17 vo- lumes, com 500 páginas cada.  Dante «Obras Completas» de Dante A obra-prima do Renascimento Li- terário Universal. Obras completas de Dante Alighieri. 10 volumes com 500 páginas cada. O texto italiano ao lado da tradução portuguesa. Cada volume contém inúmeras gra- vuras de Gustavo Doré.  Plutarco Vidas dos Homens Ilustres Um dos maiores monumentos literá- rios da antiguidade. Na maravilhosa descrição de Plutarco desfilam De- móstenes, Cícero, Aníbal, Amílcar, Pérgies, Alexandre, o Grande, Júlio César, etc.	 Saint Beuve Biografia de Ho- mens Célebres Obra que enfeixa mestres como sejam Cesare Cantù, Giorgio Vasare, Saint-Beuve, numa só coleção de 19 volumes.  Plínio Obras Completas de Plínio Escritor católico brasileiro, 20 volu- mes, com 500 páginas cada.  Sócrates Dicionário Enciclo- pédico da Sabedoria Organizado por A. Della Nina, numa coleção de 9 volumes com 500 pági- nas cada. Abrange cerca de 25 mil reflexões, distribuídas por mais de 1.000 títulos.  Flávio Jasepo História dos Hebreus Viveu o famoso autor durante os anos de 30 e 97 D. C. e relata a guerra do seu povo contra os roma- nos, do que resultou a expulsão dos judeus da sua terra bíblica.  Michaud História das Cruzadas Por Joseph — François — Michaud, 7 volumes com 500 páginas cada. Impresso em papel rotogravura. Gravuras de Gustavo Doré.  Chateaubriand «Obras Completas» de Chateaubriand Em 9 volumes, com 500 páginas cada. Inicia-se com o imortal «Gênio do Cristianismo», seguindo-se «Os Már- tires», «Atalá», «Renato», «As Aven- turas do Último Abencerragem», etc.
---	--

Crédito sem formalidades

EDITORA DAS AMÉRICAS

RUA ALCINDO GUANABARA, 17/21 - loja 1 — TELEFONE: 22-6909

Abaixo, organizamos num quadro as obras citadas nesta seção:

Quadro 4 - Traduções das fábulas de Iriarte para o português

	Título da obra	Fábula traduzida	País	Ano	Tradutor(a)	Formato
1	<i>Fábulas literárias</i>	Obra completa	Portugal	1796	Romaão Francisco Antonio Creyo	Verso
2	<i>Fabulista da mocidade ou fábulas selectas</i>	La música de los animales, El pato y la serpiente	França	1837	Tristão da Cunha Portugal	Prosa
3	<i>Recreio escolastico, isto é Fábulas litterarias de D. Thomaz Yriarte</i>	Obra completa	Brasil	1849	Romaão Francisco Antonio Creyo	Verso
4	<i>Obras primas da fábula universal</i>	La música de los animales, El pato y la serpiente	Brasil	1957	Tristão da Cunha Portugal	Prosa
5	<i>Enciclopédia universal da fábula – vol 26</i>	El juez y el bandolero	Brasil	1958	Não identificado	Prosa
6	<i>Fábulas do mundo inteiro</i>	El guacamayo y el topo, La rana y la gallina, El pato y la serpiente	Brasil	1993	Nair Lacerda	Prosa
7	<i>Os dois coelhos</i>	Los dos conejos	Brasil	1999	Desconhecido	Prosa
8	<i>O asno flautista</i>	El burro flautista	Brasil	1999	Desconhecido	Prosa

Fonte: Produzida pela autora com dados coletados em Capote (2002), Rosas (2018) e atuais (2022)

De acordo com a análise desenvolvida em Rosas (2018), tendo em conta os padrões literários de cada época, como o uso de versos na literatura – considerando que a forma poética foi durante muito tempo o modo de expressão literário por excelência, e era, portanto, frequente que a produção literária ocorresse em verso –, as traduções brasileiras de fábulas de Iriarte avulsas publicadas em antologias e comentadas nesta seção

acompanham e demonstram a evolução do gênero “fábula”, que nos últimos séculos tende a se configurar no formato de prosa. Como comentado em Rosas (2018, p. 244), ao que parece, essa tendência tanto se dirige ao propósito de se aproximar mais do público-alvo infantil quanto se relaciona com a evolução da própria literatura a partir da consolidação da imprensa, que tornou dispensável o uso de recursos mnemônicos voltados para a permanência da literatura na oralidade – embora o recurso lúdico da rima possa também atrair o público infantil em contação de histórias, desde que com vocabulário e sintaxe adequados para cada faixa etária, um cuidado que não parece existir na obra de Iriarte. A presença de ilustrações com motivos infantis, o uso de letras grandes e o nome de coleções como Clássicos da Infância também indicam a prevalência do público infantil como destinatário dessas publicações; contudo, esse direcionamento não é algo novo, pois já na primeira edição das fábulas de Iriarte a nota do editor apontava os jovens como público-alvo. Tal percepção coincide com a observação de Capote (2002, p. 292-293), que conclui que

[...] muitas das edições estão destinadas expressamente à formação dos jovens. Esta finalidade aparece manifestada desde as primeiras impressões das fábulas, e embora, certamente, Iriarte as tenha escrito e concebido como crítica sobre alguns dos vícios literários mais comuns, prontamente, devido ao seu estilo didático, foram utilizadas para a educação e formação da infância. Desta maneira, as edições portuguesas, sobretudo as publicadas a partir do segundo terço do século XIX, destinam-se às crianças, com textos dirigidos de forma exclusiva à sua instrução. Assim se recolhem, por exemplo, nos títulos de todas essas publicações, as quais têm títulos tão significativos como *Fabulista da mocidade*, *Recreio escolástico*, *Fábulas e apólogos: livro destinado a servir de prêmio escolar nos institutos de educação primária e secundária*; ou nas próprias introduções, nas quais os editores literários mencionam o fim educativo que os motivou a preparar tais edições. Em outros casos, as próprias profissões desses mesmos editores literários, como no caso de António Maria Barker, referem, também, esse fim didático para o qual foram dispostas e publicadas⁴⁸. (CAPOTE, 2002, p. 292-293)

⁴⁸ Tradução nossa de “[...] muchas de las ediciones están destinadas expresamente a la formación de los jóvenes. Esta finalidad se puso de manifiesto desde las primeras impresiones de las Fábulas, y aunque, ciertamente, Iriarte las escribió y concibió como crítica sobre algunos de los vicios literarios más comunes, prontamente, debido a su estilo didáctico, fueron utilizadas para la educación y formación de la infancia. De esta manera las ediciones portuguesas, sobre todo las publicadas a partir del segundo tercio del siglo XIX, se destinan a los niños, con textos encaminados de forma exclusiva a su instrucción. Así se recoge, por ejemplo, en los títulos de todas estas publicaciones, las cuales tienen encabezamientos tan significativos como *Fabulista da mocidade...*, *Recreio escolástico...*, o *Fábulas e apólogos, livro destinado a servir de premio escolar nos institutos de Instrução Primaria e Secundaria*; o en las propias introducciones, en las cuales los editores literarios mencionan el fin educativo que les ha motivado a preparar esas diferentes ediciones. En otros casos, las propias profesiones de esos mismos editores literarios, como en Antonio María Barker, refieren, también, ese fin didáctico para el que fueron dispuestas y publicadas.”

1.5.2 Presença em bibliotecas e sebos

Durante estadia no Rio de Janeiro, no ano de 2019, visitamos algumas bibliotecas a fim de conhecer a presença de fábulas de Iriarte no Brasil. As bibliotecas visitadas foram a Fundação Biblioteca Nacional, o Real Gabinete Português de Leitura, a Biblioteca do Instituto Cervantes, a Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil e o Centro de Recursos Didáticos de Espanhol do Instituto de Letras da UERJ. De forma complementar, consultamos remotamente o acervo de algumas bibliotecas brasileiras – não de forma exaustiva, mas buscando incluir as principais bibliotecas do país e diversificar os estados de origem – e também sebos brasileiros que disponibilizam a consulta a seus acervos de forma remota. Com isso, buscamos saber se a circulação de fábulas de Iriarte no Brasil foi grande ou pequena, em quais tipos de suportes circularam, identificar a primeira menção feita ao autor no universo dos documentos consultados, entre outros. Esse levantamento não se restringe a traduções para o português: contempla também obras em outras línguas que constem em acervos de bibliotecas e sebos ou, mesmo desaparecidas, que figurem em anúncios publicados em jornais ou outros suportes. Com isso, buscamos entender o quanto Iriarte é (ou já foi) conhecido no Brasil.

Na Biblioteca Nacional, encontramos algumas obras de interesse, que não apareceram nos resultados de consulta digital ao acervo relatadas na seção anterior, referente à pesquisa feita em 2017. Na falta de resultados à consulta digital, chegamos a essas obras escrutinando fichas escritas à mão, armazenadas em um sem-fim de gavetas e estantes. A primeira delas é *Fábulas Completas de Samaniego e Iriarte*, em espanhol, edição de luxo publicada em Paris em 1881, um século após a primeira publicação de Iriarte e de Samaniego. Essa edição não separa as fábulas por autor, e sim por ordem alfabética; desse modo, as fábulas ficam misturadas e ao longo das páginas cada fábula aparece identificada com o nome do seu autor.

A segunda é o *Tesoro de Fabulistas Españoles, conteniendo 417 fábulas de más de cien autores*, em espanhol, publicado em Santiago do Chile em 1864. Integrante da “Colección de fábulas escojidas, literarias, morales y políticas”. É apresentada como amena para a leitura da família, como um método filosófico de leitura gradual, como enciclopédia da infância, como texto de leitura nas escolas. Traz um prólogo com a história da fábula e comentários sobre os fabulistas latinos e os modernos. Inclui 11 das 76 fábulas de Iriarte e 20 fábulas de Samaniego.

A terceira é a obra *La Fábula*, em espanhol, estudo literário publicado em Buenos Aires em 1915. É um exemplar que está fora de uso, incompleto e com páginas soltas, mas a

consulta foi autorizada na biblioteca. Podemos verificar que Tomás de Iriarte aparece mencionado como um verbete, com quatro páginas.

É interessante notar, como observado em Rosas (2018, p. 70), que Iriarte não consta do banco de dados da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) como autor de fábulas: em 2014, quando foi feito o levantamento que aqui citamos, a única obra de Tomás de Iriarte encontrada no acervo foi *Instrucción para el manejo y servicio de la artilleria ligera*, publicada em Buenos Aires em 1833 – mas esse não é o nosso Tomás de Iriarte, e sim um homônimo, militar e cronista, nascido em 1794 em Buenos Aires. Ao repetir a busca em 2017, surgiram duas novas obras, agora do Tomás de Iriarte certo: *La música, poema*, publicada em Madri em 1779; e *Litterarische Fabeln*, uma tradução para o alemão das *Fábulas Literarias*, publicada em Leipzig em 1788. E, ao refazer a busca em 2022, não houve novidades. Ou seja, sua obra fabulística não consta do acervo da FBN nem na versão original castelhana nem em tradução para o português.

No Real Gabinete Português de Leitura, encontramos um exemplar (edição de bolso) de uma tradução para o português de *Fábulas literarias*, datado de 1818 e publicado em Lisboa, sem nome do tradutor, no qual pudemos identificar a tradução portuguesa de Romaão Francisco Antônio Creyo, conforme descrito na seção anterior (essa foi a única tradução de Iriarte encontrada nas consultas a bibliotecas brasileiras). Na Biblioteca do Instituto Cervantes, encontramos a edição crítica de *Fábulas literarias* em espanhol organizada por Prieto de Paula (2018) que estamos adotando como texto de partida.

Em São Paulo, identificamos que no acervo da Biblioteca Florestan Fernandes, da USP, consta um exemplar de *Fábulas literarias* em espanhol, publicado em 1955 em Buenos Aires. Na Biblioteca de São Paulo e na Biblioteca Parque Villa-Lobos, não encontramos registro de obras de Iriarte ou sobre ele. No sistema de bibliotecas da Unicamp, encontramos duas edições das *Fábulas literarias* em espanhol, publicadas em Madri (1976) e em Barcelona (2012), o Teatro Original Completo de Iriarte em espanhol, *El señorito mimado*, *La señorita malcriada*, alguns estudos sobre Iriarte em espanhol e em inglês, e um estudo sobre traduções das fábulas de Iriarte na França.

Em Pernambuco, consta no acervo da Biblioteca Central da UFPE um exemplar de *Fábulas literarias* em espanhol publicado em 1955 em Buenos Aires, o mesmo encontrado na USP. Na Bahia, não encontramos resultados na Biblioteca Central do Estado; já no sistema de bibliotecas da UFBA, identificamos a obra *Tomas de Iriarte: sus mejores fábulas*, publicada em Madri em 19-- , e um estudo sobre Iriarte como compositor e cultivador de melólogo. No Rio

Grande do Sul, no catálogo das bibliotecas da UFRGS, encontramos apenas um estudo em espanhol sobre a obra *La música*. Em Minas Gerais, identificamos no acervo da Biblioteca Central da UFMG a obra *Fábulas completas de Iriarte y Samaniego*, em espanhol, publicadas em Buenos Aires em 19-- (possivelmente, uma nova edição daquela publicada em Paris, encontrada na Biblioteca Nacional). No Distrito Federal, o acervo da Biblioteca da UnB conta com um exemplar de *Fábulas literarias* em espanhol, publicado em Madri em 1983. No Pará, o acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna não retorna resultados.

Na Paraíba, obtivemos diversos resultados da presença de Tomás de Iriarte, embora não constem traduções de suas fábulas. Na Biblioteca Central da UFPB, encontramos as obras *La música*, *El don de gentes*, *El señorito mimado*, *La señorita malcriada*, uma seleção de dezoito fábulas de Iriarte em espanhol publicadas em Bogotá no ano de 2016 (edição ilustrada), uma *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte* publicada em Alicante em 1805, as fábulas completas publicadas em Madri no ano de 2019 e disponíveis em e-book, estudos sobre as traduções das fábulas literárias em francês, em holandês e em português (Capote [2002], citado nesta pesquisa), um estudo em espanhol sobre as *Lecciones instructivas* de Iriarte e um estudo em espanhol sobre “os Iriartes e o léxico do século XVIII”.

Nos acervos de bibliotecas consultados, portanto, embora se identifique a presença de Iriarte em maior ou menor medida, apenas no Real Gabinete Português de Leitura (RJ) identificamos uma tradução para o português, a edição de 1818 publicada em Lisboa com traduções de Romaão Francisco Antônio Creyo, sem identificação do tradutor mas facilmente reconhecível por simples comparação. As demais traduções elencadas na seção anterior não foram encontradas nos acervos das bibliotecas consultadas, o que nos levou a estender a pesquisa com uma consulta em sebos.

Em sebos brasileiros, cujos acervos em geral podem ser pesquisados online de forma bem abrangente (todo o território nacional) por meio de plataformas como a Estante Virtual, é possível encontrar à venda exemplares de *Obras primas da fábula universal*, organizada por Sérgio Milliet e publicada em São Paulo pela editora Martins em 1957, com duas fábulas de Iriarte traduzidas por Tristão da Cunha Portugal; *Enciclopédia Universal da Fábula* - Vol 26, organizada por Aldo Della Nina e publicada em São Paulo pela editora das em 1958, com uma fábula de Iriarte traduzida por tradutor(a) desconhecido(a); *Fábulas do mundo inteiro* da coleção Clássicos da Infância do Círculo do Livro, organizado por Nair Lacerda e publicada em São Paulo no ano de 1993, com três fábulas traduzidas por Nair Lacerda; e *O asno flautista*, da

coleção *Fábulas do Mundo Todo*, publicado pela editora Villa Rica, em Belo Horizonte, tradutor desconhecido. Também é possível encontrar seis exemplares de edições recentes (século XX) da obra *Fábulas literarias* em espanhol. A consulta foi feita em junho de 2022.

1.5.3 Publicação em periódicos

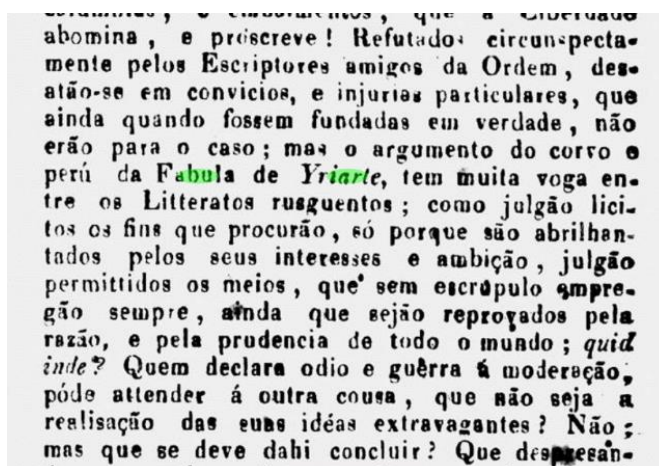
De forma complementar, para entender a presença de fábulas de Iriarte no Brasil, fizemos uma busca em periódicos na Hemeroteca Digital Brasileira. Trata-se de um portal de periódicos nacionais, disponibilizado pela Fundação Biblioteca Nacional, que possibilita a consulta remota a seu acervo de periódicos, como jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas. Os títulos incluem desde os primeiros jornais criados no país a jornais extintos ou que não circulam mais na forma impressa. A consulta pode ser realizada por título, período, edição, local de publicação e palavras, e usa tecnologia de Reconhecimento Ótico de Caracteres (OCR), com grande alcance na pesquisa textual em periódicos.

Realizamos buscas na hemeroteca usando as seguintes palavras-chave: “fábulas literárias”, “Tomás de Iriarte”, “Iriarte+fábula” e “Yriarte+fábula”. As consultas foram feitas em todos os periódicos e todos os períodos, variando o local de publicação. Assim, a consulta foi feita selecionando no motor de busca cada um dos estados e o distrito federal. Como resultados, podemos apontar que as duas primeiras palavras-chave retornaram muitas menções ao aniversário de nascimento e de morte de Iriarte e algumas menções à obra “*Donde las dan las toman*” em colunas e artigos diversos, mas nenhuma fábula traduzida. Já com as duas últimas palavras-chave, encontramos dezesseis publicações de fábulas de Iriarte traduzidas para o português publicadas em jornais e revistas do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Recife entre os séculos XIX e XX. Ademais, identificamos uma série de menções às fábulas de Iriarte em artigos variados.

As fábulas encontradas são as seguintes: “*El burro flautista*” (três vezes, diferentes traduções), “*El pato y la serpiente*” (duas vezes, diferentes traduções), “*El oso, la mona y el cerdo*” (três vezes, diferentes traduções), “*El cazador y el hurón*” (três vezes, mesma tradução), “*El naturalista y las lagartijas*”, “*La hormiga y la pulga*”, “*La mona*”, “*La música de los animales*” e “*El lobo y el pastor*”. Algumas delas foram traduzidas em verso, outras em prosa; alguma foram traduzidas integralmente, outras apenas uma estrofe ou alguns versos. A seguir, apresentaremos os achados e, ao final da seção, um quadro que compila as informações.

A primeira menção a uma fábula de Iriarte que encontramos é do século XVIII. Figura no n. 18 do jornal *Diário Fluminense* (RJ), datado de 1831, onde é citada a fábula “*El cuervo y el pavo*”. O artigo no periódico aponta que o argumento do corvo e do peru da fábula de Iriarte tem muita voga entre os literatos rusguentos. A fábula citada tem como moral “Quando se trata de apontar defeitos em uma obra, não se devem censurar aspectos pessoais do seu autor” (*Cuando se trata de notar los defectos de una obra, no deben censurarse los personales de su autor*). O artigo no periódico não tem autoria identificada.

Figura 12 - Menção à fábula “*El cuervo y el pavo*” no *Diário Fluminense* (RJ) em 1831



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Entre os anos de 1854 e 1855, num intervalo de cinco meses, três fábulas de Iriarte traduzidas foram publicadas no jornal *Marmota Fluminense* (RJ): “O burro e a frauta” (El burro flautista, n. 502, em 5 de setembro de 1854), “A formiga e a pulga” (La hormiga y la pulga, n. 535, em 29 de dezembro de 1854) e “O macaco vestido” (La mona, n. 542, em 21 de janeiro de 1855). Observamos que, embora nenhuma dessas publicações inclua o nome do tradutor, é possível identificar que se trata das traduções de Creyo, com algumas atualizações. Cinco anos antes disso, era lançado no Brasil o *Recreio escolástico* (1849), com o fabulário completo de Iriarte em tradução de Creyo atualizada por Barker. Conforme descrevemos em 1.5.1, O *Recreio escolástico* não aparece no acervo das bibliotecas consultadas nem se encontra à venda em sebos, mas sabemos que foi comercializado no Brasil no século XIX. Não tivemos acesso a essa obra, portanto, mas as circunstâncias nos permitem inferir que as traduções publicadas na *Marmota Fluminense* são as traduções de Creyo revisadas por Barker.

Figura 13 - Fábulas "El burro flautista", "La hormiga y la pulga" e "La mona" na Marmota Fluminense (RJ) entre 1854 e 1855

Fábula Espanhola.

O Burro e a Fruta.

—Casualmente.—

Soia boa ou má,
Mesmo de repente
Lembro-me esta fábula
E —Casualmente.—

D'um verde prado
Junto á corrente
Passava um burro
—Casualmente.—

Ali um Pastor,
Que estava ausente
Deixou a fruta
—Casualmente.—

Cheirou-a o burro,
E, de repente,
Deo um espirro
—Casualmente.—

Movido o vento,
Como é patente;
Tocou a fruta
—Casualmente.—

Oh! disse o burro,
Muito contente,
Musica tão
—Casualmente! —

MORALIDADE.
Sem regos d'arte
Ha muita gente
Que diz aertos
—Casualmente! —

(YRIARTE. Trad.)

FABULAS DE YRIARTE.

A Formiga e a Pulga.

Vejo muitos que fazem tal estudo
Em nos dar a entender que sabem tudo,
Q'ouvindo qualquer cousa em verso ou prosa,
Por mais nova que seja, e primorosa,
Mui facil a suppõe, e mui vulgar,
E nada encontram digno de louvar.

Esta casta de gente
Não se me hade escapar sem a esporada,
E n'uma breve fábula corrente
Carapuça lhe faço bem cortada:

Uma vez succedeu, leitor discreto,
Qu'estando a Pulga infamo, vil inceto
Ouvindo da Formiga, que contava
O muito que o sustento lhe custava,
Como para se abrigar minava o chão;
Que de tulha lhe serve e habitação;
Como do campo os fructos conduzia,
E o trabalho entre as mais se repartia;
Outras mil cousas mais bem curiosas,
Que para muitos seriam fabulosas,
Se diaria exp'riencia
As não acreditasse de evidencia.

A todas as razões
A Pulga respondia, só dizendo
Nada mais que as seguintes expressões:
« Sim... bem sei... já se... bem entendo,
Assim dizia eu... isso está claro;
Que maravilha é, que tem de raro? »
Não soffrendo a Formiga tal folisfe,
Do seu serio sahio, e á Pulga disse:
« Pois minha rica amiga, eu lhe peço
Que á minha casa venha, que carego
Que em trabalho me ajude de proveito,
E sendo, como diz, habil e destra,
Que tudo facilita e dá por feito,
Venha-nos mostrar que é grande mestra, »
A Pulga, dando um salto, faz-se á vela,
Dizendo sem reboço e sem vergonha:

« Vejam que bagatella!
Tanto tu pensas que me custaria?
O ponto é que a fazel-o eu me ponha...
Mas tenho que razer... té outro dia.

MORALIDADE.
Ha como pulgas taes muitos senhores,
Que fallando de tudo, como autores,
Se n'uma occasião chega o momento
De poderem mostrar o seu talento;
Pulm fora e até com arrogancia,
Por se não conhecer sua ignorancia.

Emp. Typ. — DOUT DE DEZEMBRO — de Paula Brito
Impressor da Casa Imperial.

FABULAS DE YRIARTE.

O Macaco vestido.

Anque se vista de seda
La Mona, Mona se queda!
O Rifão o diz assim,
Eu tambem o digo a fim
De dar aos homens lição
Nesta fábula, e em rifão.

De mil pedagos diversos,
Qual costumam os Palhaços,
Se veste um dia um Macaco,
Eu supponho que ao velhaco
Seu Senhor o vestiria;
Porque difficil seria,
Que o Macaco se aciasse:

(O Rifão o diz, e passe).
Vendo-se pois tão chibante
Da janella n'um instante
Salta ao telhado visinho,
E dalli toma o caminho
P'ra voltar a Tetuão:
Isto não diz o Rifão,
Porém consta d'uma historia,
De que apenas ha memoria;
Pois o Auctor é mui raro,
E p'ra pôr o facto em claro
Não lhe custaria pouco.

Elle não soube, e eu tão pouco
Pude ainda escabichar,
Se o Macaco foi por mar,
Ou se rodeou talvez
Pelo Istmo de Sués;
O que a muitos constará
E' que por fim chegou lá.

Vio-se e Senhor a final
Entre a geração Monal,
Que toda nua encontrou;
Cada qual logo saudou
Tão distincta personagem,
E admirados do trage,
Suppozeram que seria
De muita sabedoria,
De engenho, e tino mental
O petit-maitre animal.

Consultam no mesmo instante;
E, nemto discrepante,
Votam que ao tal capitão
Se lhe entregue a direcção
D'uma grande correria,
Com que buscar se devia
Naquelle paiz tão vasto
A provisão para o gasto
Daquelle tropa infinita;
(O que é ter roupa bonita!)

Logo o director marchando
C'os batalhões de seu mando,
Errou a estrada o mofino,
E o que é mais, perdeu o tino,
E seus nescios companheiros
Atravessando atoleiros,
Rios, serras escarpadas,
Desertos, brenhas cerradas,
Já por fim nenhum sabia
Por onde voltar devia,
Sendo que na sua vida,
Jámais fizeram sahida
Em que fosse o commandante
Mais léso, nem mais galante,
E viram, por exp'riencia,
Que a roupa não dá sciencia.

MORALIDADE.

Sem irmos á Tetuão,
Tambem por cá se acharão
Macacos, que, vestidos de estudantes,
Ficam depois o mesmo que eram d'antes!

Emp. Typ. — DOUT DE DEZEMBRO — de Paula Brito.
Impressor da Casa Imperial.

Em 1856, o jornal *O Liberal Pernambucano* n. 1064, publicado no Recife em 26 de abril de 1856, inclui artigo não assinado em que aparece traduzida a fábula “El oso, la mona y el cerdo”. Não se identifica tampouco quem a traduziu, mas novamente verificamos que se trata da tradução de Creyo com atualizações. Assim, mais uma vez, inferimos que essa é a tradução publicada no *Recreio escolástico* (1849) com traduções de Creyo revisadas por Barker.

Figura 13 – “El oso, la mona y el cerdo” no
Jornal *O Liberal Pernambucano* (PE) n.
1064, de 1856

que honrão. É a esse respeito permita o sr.
Netto que refiramos aqui a fábula do urso,
do macaco e do porco, de D. Thomaz Iriarte.
Ei-la :

« Um urso, com quem a vida
Ganhava um piemontez,
A muito mal aprendida
Dança ensaiava uma vez.

Todo teso e presumido
Disse ao macaco : « Que tal ? »
Era o macaco instruido,
E respondeu : « Muito mal ! »

Replica o urso : « Eu creio
« Me fazes pouco favor :
« Que tem o meu ar de feio ?
« Que ! não danço com primor ?

O porco estava presente,
E disse : « Bravo ! bem feito !
« Dançador mais excellente
Nunca o vi, nem mais perfeito. »

Mas do louvor deste amigo
Não contente o urso ; enfim,
Fez as contas lá consigo,
E acabou dizendo assim :

« Quando o macaco mofava,
« Eu cheguei a duvidar ;
« Porém se o porco me gaba,
« Muito mal devo eu dançar ! »

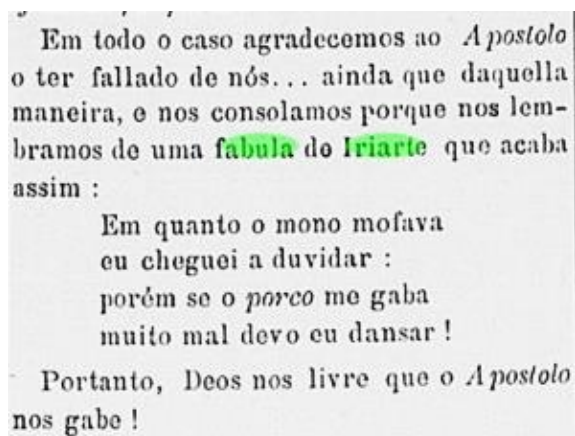
Este pião de bom páo
Na unha lome um autor :
Se o sabio critica, máo !
Se o nescio applaude, peor ! »

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Na revista *Noite Ilustrada* (RJ) n. 266, de 1866, Iriarte aparece em poema de Boileau-Mirim intitulado “As toupeiras”, acompanhado de Fedro, com quem divide uma estrofe: “É a fábula da Rã, do nosso Phedro, / O conto do canário, de Iriarte, / O tortulho fazendo sombra ao cedro, / E cobra que na lima os dentes parte.” A fábula à qual Boileau-Mirim se refere pode ser “El canario y el grajo” ou “El canario y otros animales”, ambas publicadas postumamente.

Em 1875, o jornal *Família Maçônica* (RJ) n. 39 inclui um artigo que cita uma das estrofes finais de “El oso, la mona y el cerdo”, traduzindo-a para o português. Outra vez, embora não se identifique quem fez a tradução, verificamos que coincide quase integralmente com a tradução de Creyo, o que nos permite entender que se trata da tradução de Creyo revisada por Barker no *Recreio escolástico* (1849).

Figura 14 - Estrofe de “El oso, la mona y el cerdo” traduzida no jornal *Família Maçônica* (RJ) em 1875



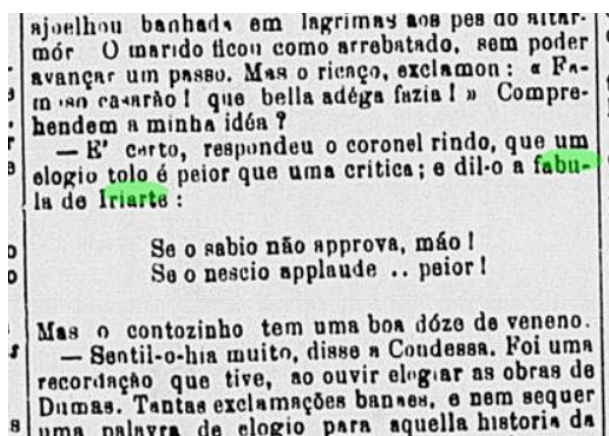
Em todo o caso agradecemos ao *Apostolo* o ter fallado de nós... ainda que daquella maneira, e nos consolamos porque nos lembramos de uma **fabula de Iriarte** que acaba assim :

Em quanto o mono mofava
eu cheguei a duvidar :
porém se o *porco* me gaba
muito mal devo eu dansar !

Portanto, Deos nos livre que o *Apostolo* nos gabe !

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Figura 15 - Versos finais de “El oso, la mona y el cerdo” traduzidos no jornal *Correio Paulistano* (SP) em 1879



ajoelhou banhada em lagrimas aos pes do altar-
mór O marido ficou como arrebatado, sem poder
avancar um passo. Mas o riengo, exclamou : « Fa-
m-o-o ca-nhão ! que bella adéga fazia ! » Compre-
hendem a minha idéa ?

— E' certo, respondeu o coronel rindo, que um
elogio tolo é peor que uma critica ; e dil-o a **fabu-
la de Iriarte** :

Se o sabio não approva, máo !
Se o nescio applaude .. peor !

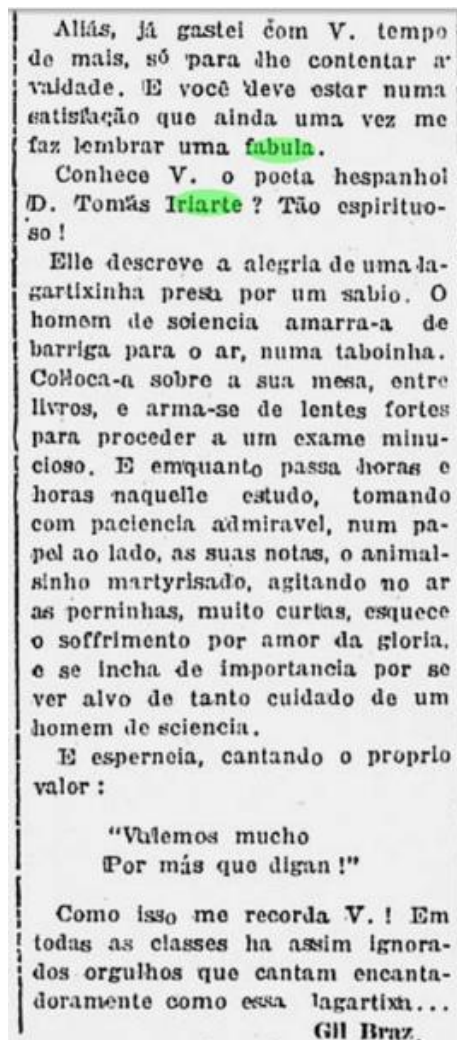
Mas o conto-zinho tem uma boa dóze de veneno.
— Sentil-o-hia muito, disse a Condessa. Foi uma
recordação que tive, ao ouvir elogiar as obras de
Dumas. Tantas exclamações banas, e nem sequer
uma palavra de elogio para aquella historia da

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

A mesma fábula aparece em tradução parcial em 1879, no folhetim “A Gaivota”, escrito por Fernan Caballero e publicado no jornal *Correio Paulistano* (SP) n. 6878. Em seu artigo, Caballero inclui os versos finais da fábula “El oso, la mona y el cerdo” traduzidos para o português, em tradução que difere da de Creyo – é possível que o próprio Caballero tenha traduzido os versos a partir de seu contato com a obra em espanhol.

Já no século XX, aparece pela primeira vez no jornal *Gazeta de Notícias* (RJ) n. 191, de 1916, onde Gil Braz reconta a fábula “El naturalista y las lagartijas”, em prosa, simplificando a narrativa. Ao retextualizar a fábula em português, Braz omite uma das lagartixas da história: em Iriarte, duas lagartixas são capturadas e uma delas é submetida a exames e investigações, enquanto a outra é libertada após o cientista perder o interesse na pesquisa. A lagartixa liberta, então, relata a suas companheiras o valor que acredita que elas têm. É interessante notar que Braz mantém em espanhol os versos finais da fábula, que exprimem a exclamação da lagartixa, ao passo que traduz o restante da fábula para o português, em prosa.

Figura 16 - Fábula "El naturalista y las lagartijas" traduzida na Gazeta de Notícias (RJ) em 1916



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

No mesmo ano, no *Jornal do Comércio* (RJ) n. 49, de 1916, é possível identificar menção à moral da fábula "*El cazador y el hurón*", que critica os que se aproveitam do que outros noticiam e são ingratos ao não citá-los ("*a los que se aprovechan de las noticias de otros, y tienen la ingratitud de no citarlos*"). No texto do jornal, que consiste em uma transcrição de conferência proferida por Pedro Lessa no Instituto Histórico em comemoração ao centenário de Varnhagen, fala-se da fábula de Iriarte que censura "aos ingratos escreventes que se esquecem de citar os autores de cujas ideias se utilizam".

Figura 16 – Menção à moral da fábula "El cazador y el hurón" no Jornal do Comércio (RJ) em 1916

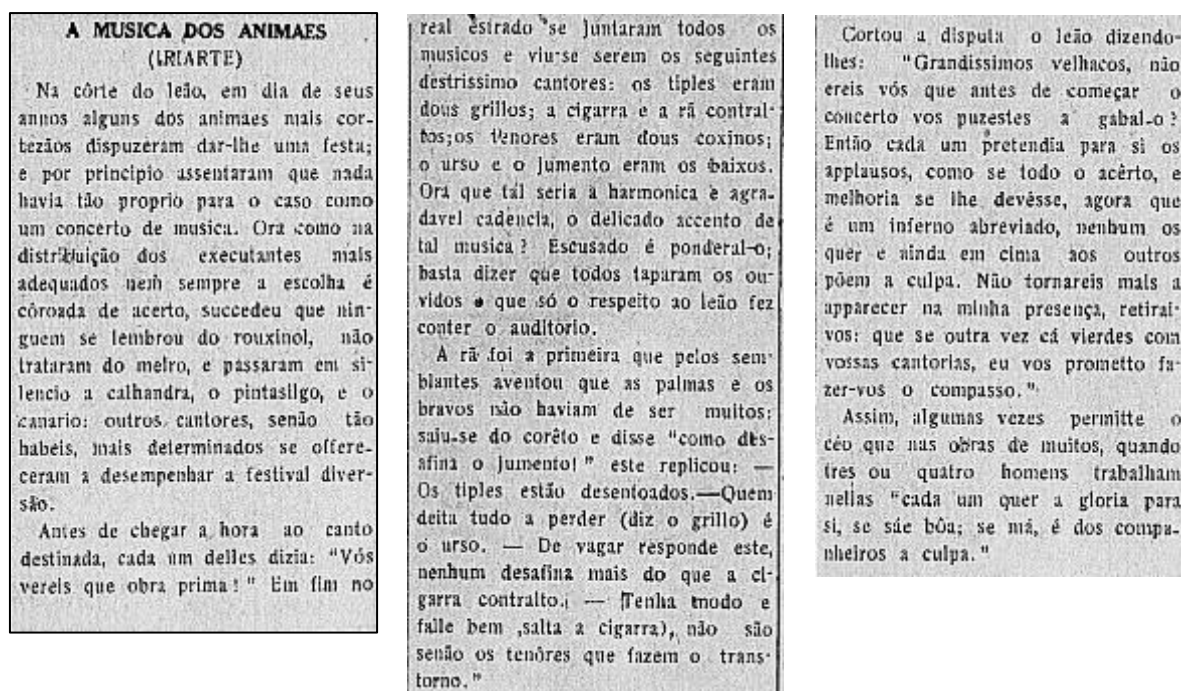
bello: «Um dos exemplares da sua primeira publicação de 1810 (a história de Southey) foi parar em França às mãos de um homem já com antiga praça assente no regimento dos piagiatos. Julga boa a especulação de uma história do Brasil em francez, quando nelle estava um throno europeu, no qual se fitavam os olhos e curiosidade dos povos; aproveita-se do trabalho alheio, procura disfarçar o plagio, dá a algumas idéas novas formas, supprime outras, sacrifica muitas vezes a verdade histórica ao estylo fascinador, e portanto mais perigoso: e desconfiado de não lucrar tanto, tendo que esperar pela continuação do trabalho de Southey, arranja o trabalho como pode, e publica em 1815 uma obra com o titulo de *História do Brasil*, na prefacio da qual não só cae na censura severa da fabula de Iriarte aos ingratos escreventes que se esquecem de citar os autores, de cujas idéas se utilizam, mas dá até passos para a ignominia, adiantando-se a seduzir o leitor, para com elle conciliar pouca importancia ao respeitavel escriptor, que velara por lhe arranjar subsistencia de idéas, produzindo entre outras razões a de ter o mesmo Southey publicado o primeiro volume de sua obra, só

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Identificamos uma tradução de “La música de los animales” no jornal *A Província* n. 315, publicado no Recife em 8 de dezembro de 1921 (imagem na próxima página). Não é citado o nome do tradutor, mas verificamos que se trata da tradução de Cunha Portugal. Como a obra mais recente em que constam as traduções de Cunha Portugal – à qual temos acesso por meio de exemplar adquirido em sebo – só foi publicada em 1957, acreditamos que a publicação no *Jornal do Comércio* tenha retirado a fábula de *Fabulista da mocidade*, de 1837.

Também em 1921, no jornal *Para Todos* (RJ) n. 154, aparece citado em artigo de Humberto de Campos como aquele que “pirateou” a “famosa fábula do cachorro e do caçador” de La Fontaine, embora Iriarte não tenha nenhuma fábula com tal título. Dentre as fábulas de Iriarte, há uma que se assemelha quanto ao tema; trata-se da fábula “*El cazador y el hurón*”: embora o animal seja outro (furão) e a construção da narrativa seja distinta, ambos os textos criticam os créditos dados ao caçador quando quem fez todo o trabalho foi seu animal de caça. E não identificamos, dentre as fábulas de La Fontaine, uma que equivalha, o que nos faz pensar que possivelmente Campos desconhecesse o caráter autoral das fábulas iriartianas. Incluímos abaixo uma reprodução da fábula em prosa que aparece no texto de

Figura 17 - Tradução de "La música de los animales" no jornal A Província (PE) n. 315, de 1921

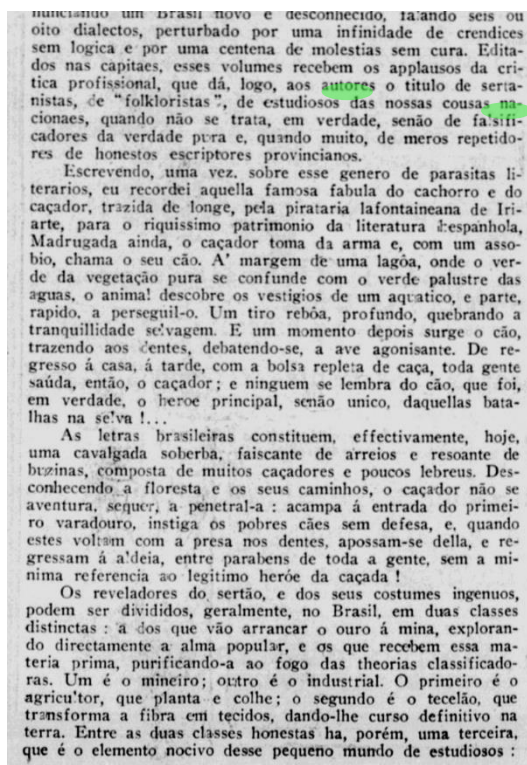


Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Campos, embora não possamos identificá-la propriamente como uma tradução do texto de Iriarte – parece mais algo que o autor lembrou de memória e escreveu, sem consultar fontes, ao modo da tradição oral das fábulas, em que “quem conta um conto aumenta um ponto”. O mesmo texto da fábula aparece em 1925 no jornal *O Imparcial* (RJ) n. 4493, em artigo idêntico de autoria atribuída a Pedro Peralta, sem menção ao nome de Humberto de Campos, que já havia publicado esse mesmo artigo em 1921. É possível que Pedro Peralta fosse um pseudônimo de Campos, que usou diversos pseudônimos ao longo de sua trajetória como escritor, mas não pudemos confirmar essa hipótese.

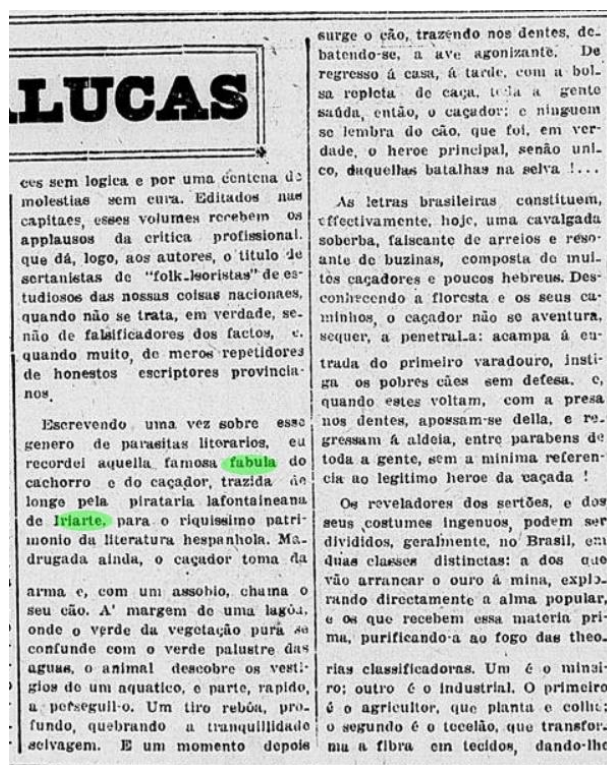
Humberto de Campos fez ainda outra menção a Iriarte, dessa vez no *Correio da Manhã* (RJ) n. 9105, publicado em 1924. Mais uma vez, atribui a Iriarte uma fábula que não é de sua autoria. Campos conta a história de umas vespas que visitam um formigueiro e são feitas prisioneiras pelas formigas, mas não existe tal história no fabulário de Iriarte. Também no jornal *O Imparcial*, n. 2973, de 1927, uma transcrição do discurso pronunciado na câmara pelo então deputado Humberto de Campos sobre os direitos autorais menciona uma fábula que, segundo ele, veio de Esopo até Iriarte, sobre ratos e um gato. Iriarte tem uma fábula intitulada

Figura 14 - Suposta fábula de Iriarte no jornal
Para Todos (RJ) n. 154, em 1921



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Figura 15 - Suposta fábula de Iriarte no jornal O
Imparcial (RJ) n. 4493, em 1925



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

"El ratón y el gato", que não coincide com o texto contado no discurso do deputado, e não identificamos outra fábula em seu fabulário que se assemelhe. Humberto de Campos, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, era certamente um homem culto, mas nesse caso novamente parece-lhe ter falhado a memória quanto à autoria da fábula em questão – e justamente em um discurso sobre direitos autorais. Assim, mais uma vez, se comprova que a fábula é um tipo de texto contado e recontado oralmente cujas origens podem ser difusas.

Em 1930, no n. 10758 do *Correio da Manhã* (RJ), Campos volta a mencionar a fábula do caçador e do cachorro, ele próprio lembrando que havia falado disso uns dez anos antes. Agora, inserindo-a em um novo artigo, faz pequenos ajustes no texto da fábula que reconta. No mesmo ano, em um artigo em *O Jornal* (RJ) n. 3695, Campos menciona a fábula "*El té y la salvia*", mas o texto da fábula não é incluído. No ano seguinte, volta a mencionar Iriarte, incluindo em um artigo do mesmo periódico – *O Jornal* (RJ) n. 3920, de 1931 – a fábula "*El*

lobo y el pastor", recontada em prosa a seu modo. Nesse contexto, a fábula deixa de referir-se a assuntos literários para tratar do cenário político do país.

Figura 16 - Suposta fábula de Iriarte, no jornal *Correio da Manhã* (RJ) n. 9105, em 1924

roso.
Repetiu-se, com elle, isolado em Versallies, aquella **fabula de Iriarte**. Convidados a visitar o paiz das formigas, as vespas vão, todas, em conjunto, e ali penetram entre as manifestações mais vivas do formigueiro festivo. Ao ser, porém, afastada dos companheiros, cada vespa era, logo, aprisionada pelas formigas, que a espostejavam, guardando-a no celeiro como provisão do inverno.
Woodrow Wilson foi o insecto ingenuo da triste fabula de 1919. A America do Norte, que já o havia perdido como estadista, e que o está perdendo, a esta hora, no scenario da vida, obteve, com elle, uma grande e proveitosa lição. Quando, um dia, a sua colmeia produzir outra abelha dourada, não a mande, jámais, sózinha, aos agitados formigueiros da Europa...

Humberto de Campos

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Figura 18 - Fábula "El lobo y el pastor" traduzida em *O Jornal* (RJ) n. 3920, de 1931

A campanha em favor dos livre-atiradores da politica — O pastor e o lobo, da **fabula de Iriarte** — A politica do Distrito na Primeira República — Inconvenientes das candidaturas individuais — Abaixo a feira-livre!

Humberto de CAMPOS
(Da Academia Brasileira de Letras)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Figura 17 - Suposta fábula de Esopo recontada por Iriarte, no jornal *O Imparcial* (RJ) n. 2973, em 1927

Sr. presidente, a Camara conhece aquella **fabula** que vem desde Esopo até Iriarte, e, se bem me recordo, até La Fontaine — a dos ratos e do gato.
Os ratos, occupando um edificio, sentiram, certo dia, all. a presença de um gato, inimigo tradicional da familia, e para evital-o, deliberaram realizar um concilio, em que se estudasse o melhor meio de fugir á sua approximação. Examinados diversos recursos e systemas, ficou resolvido que se prendesse um guizo ao pescoço do felino. Nenhum dos ratos, porém, accellou a missão de prender o guizo ao pescoço do gato... (Risos)...

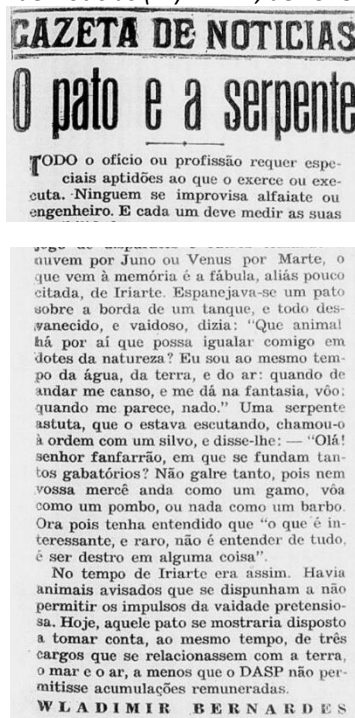
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Ha uma **fabula** castelhana de Iriarte, em que o lobo, atacado pelo pastor proclama a utilidade dos animais da sua especie.
— Não tens aí aos hombros, — diz, — uma pele de lobo? Que seria de ti, neste inverno rigoroso, si não houvesse, para abrigar-te, esse agasalho quente e macio? Como viveriam os pastores si não existissem os lobos?
— É verdade, — objectalhe o pegureiro; — é verdade que não és de todo inútil. Mas, antes de agasalhar um pastor, quantos cordeiros já devoraste? Por uma vantagem oferecida, quantos prejuizos causados?
E esta, talvez, a resposta reclamada pelos que se batem pela disputa livre dos cargos de eleição no Brasil. Esquecem s'ies que a função de um corpo legislativo é construtiva, e não demolidora. E esquecem, sobretudo, o que foi sôb esse aspecto, a ação negativa dos franco-atiradores em todas as legislaturas no regimen que a Revolução condenou e destruiu.

Encontramos ainda uma citação da primeira estrofe de “La lechuza” em espanhol num artigo do jornal *Diário de Notícias* (RJ) n. 529, em 1931; uma menção a Iriarte e Samaniego como os mais famosos fabulistas espanhóis num artigo do *Diário de Notícias* (RJ) n. 2305, em 1934; e uma menção em companhia de Esopo, Fedro, La Fontaine e Florian no jornal *Gazeta de Notícias* (RJ) n. 247, em 1941.

Na *Gazeta de Notícias* (RJ) n. 214, de 1943, “El pato y la serpiente” aparece traduzida em prosa em meio a um artigo de Wladimir Bernardes que recebe o título da fábula. A tradução não é identificada, mas verificamos por comparação que coincide com a tradução de Cunha Portugal. Novamente, acreditamos que a tradução tenha sido retirada de *Fabulista da mocidade*, de 1837, já que a obra mais recente com suas traduções só foi publicada em 1957.

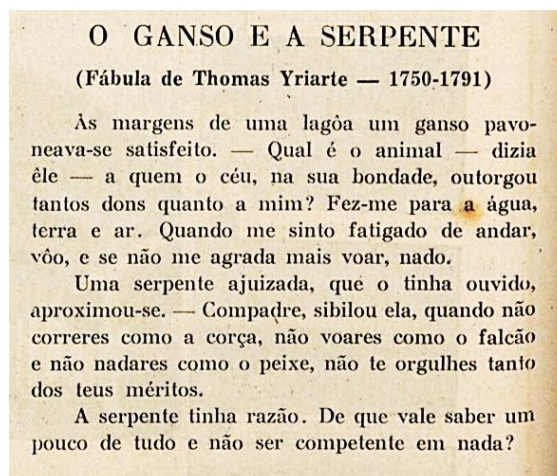
Figura 18 - Fábula “El pato y la serpiente” traduzida na *Gazeta de Notícias* (RJ) n. 214, de 1943



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

A revista *Casa* n. 238, publicada no Rio de Janeiro em março de 1944, inclui uma tradução da fábula “El pato y la serpiente”, sem identificar o tradutor. Não constatamos similaridade entre esta tradução e outras às quais tivemos acesso. Trata-se de uma tradução em prosa, em que curiosamente o “pato” é retextualizado como “ganso”.

Figura 19 - Fábula "El pato y la serpiente"
traduzida na revista A Casa (RJ) n. 238, de 1944



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Figura 20 - Fábula "El burro flautista" traduzida na revista Mirim Educativo (RJ) n. 1015, de 1944



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2022

Por fim, mencionamos a presença de uma tradução da fábula “El burro flautista” na revista *Mirim Educativo* n. 1015, publicada no Rio de Janeiro em 25 de agosto de 1944. A tradução é em verso e não identifica nome do tradutor, mas informa que foi especialmente traduzida para *Mirim*. Não identificamos similaridade com as traduções desta fábula às quais tivemos acesso.

Com isso, vemos que Iriarte esteve presente e que foram publicadas fábulas suas em periódicos brasileiros entre os anos de 1831 e 1944. Depois disso, embora tenha havido publicação de suas fábulas em editoras nos anos de 1957, 1958, 1993 e 1999, as publicações ou mesmo menções nos periódicos não mais ocorreram. Sistematizando os resultados obtidos na consulta à Hemeroteca, apresentamos um quadro com todas as fábulas de Iriarte que encontramos traduzidas, integral ou parcialmente, em periódicos do Brasil (próxima página).

Esse estudo revela que a presença de Iriarte no Brasil foi mais expressiva do que pensávamos até agora, com eventual circulação em jornais e revistas que entravam nas casas das famílias. De modo geral, as publicações identificadas na Hemeroteca parecem ser dirigidas ao público adulto, com exceção da revista *Mirim educativo*, direcionada ao público infantil. Também é importante notar a menção de fábulas de Iriarte em discursos oficiais, o que mostra que o fabulista era, de certo modo, conhecido – ao menos, mais do que hoje. A primeira menção a uma fábula de Iriarte em periódico brasileiro data de 1831, trinta e cinco anos após a primeira tradução portuguesa e quarenta e nove anos após a primeira publicação espanhola; e a última menção foi identificada em 1944. Ao que parece, Iriarte caiu em esquecimento após a 2ª Guerra Mundial, e na segunda metade do século XX sua presença no Brasil resumiu-se a cinco fábulas publicadas em antologias em 1957, 1958 e 1993, e duas fábulas publicadas isoladamente em adaptações para crianças em 1999. No século XXI, não identificamos registros de Iriarte em editoras ou periódicos brasileiros. A investigação dos motivos que conduziram ao esmorecimento da presença de Iriarte no Brasil não chegou a ser foco desta tese, mas pode vir a ser uma ramificação futura da pesquisa.

Quadro 5 - Fábulas de Iriarte traduzidas encontradas em periódicos brasileiros

	Fábula	Periódico	Ano	Tradutor	Formato	Texto
1	<i>El burro flautista</i>	Jornal Marmota Fluminense (RJ) n. 502	1854	Romaõ Francisco Antonio Creyo	Verso	Integral
2	<i>El burro flautista</i>	Revista Careta (RJ) n. 354	1915	Desconhecido	Prosa	Integral
3	<i>El burro flautista</i>	Revista Mirim Educativo (RJ) n. 1015	1944	Desconhecido	Verso	Integral
4	<i>El pato y la serpiente</i>	Revista A Casa (RJ) n. 238	1944	Desconhecido	Prosa	Integral
5	<i>El pato y la serpiente</i>	Jornal Gazeta de Notícias (RJ) n. 214	1943	Tristão da Cunha Portugal	Prosa	Integral
6	<i>La mona</i>	Jornal Marmota Fluminense (RJ) n. 542	1855	Romaõ Francisco Antonio Creyo	Verso	Integral
7	<i>La hormiga y la pulga</i>	Jornal Marmota Fluminense (RJ) n. 535	1854	Romaõ Francisco Antonio Creyo	Verso	Integral
8	<i>El oso, la mona y el cerdo</i>	Jornal Correio Paulistano (SP) n. 6878	1879	Fernan Caballero	Verso	Parcial
9	<i>El oso, la mona y el cerdo</i>	Jornal Família Maçônica (RJ) n. 39	1875	Desconhecido	Verso	Parcial
10	<i>El oso, la mona y el cerdo</i>	Jornal O Liberal Pernambucano (PE) n. 1064	1856	Romaõ Francisco Antonio Creyo	Verso	Integral
11	<i>La música de los animales</i>	Jornal A Província (PE) n. 315	1921	Tristão da Cunha Portugal	Prosa	Integral
12	<i>El lobo y el pastor</i>	O Jornal (RJ) n. 3920	1931	Humberto de Campos	Prosa	Integral
13	<i>El naturalista y las lagartijas</i>	Gazeta de Notícias (RJ) n. 191	1916	Gil Braz	Prosa	Integral
14	<i>El cazador y el hurón</i>	Jornal Para Todos (RJ) n. 154	1921	Humberto de Campos	Prosa	Integral
15	<i>El cazador y el hurón</i>	Jornal O Imparcial (RJ) n. 4493	1925	Humberto de Campos (Pedro Peralta)	Prosa	integral
16	<i>El cazador y el hurón</i>	Correio da Manhã (RJ) n. 10758	1930	Humberto de Campos	Prosa	Integral

Fonte: Produzido pela autora com dados coletados na Hemeroteca Digital Brasileira (2022)

Capítulo 2: Arcabouço teórico

Neste capítulo, buscaremos estabelecer a base teórica sobre a qual apoiar um projeto de tradução coerente e consistente, ou seja, esclarecer os princípios que escolhemos para nosso projeto tradutório. Essa base deve ser construída sobre alguns pilares, que se relacionam com o tipo de pesquisa aqui desenvolvida e o objeto de estudo definido para tradução. Por tratar-se o trabalho de uma **tradução comentada**, precisamos, antes de tudo, saber de que se trata esse gênero textual ainda pouco definido nos Estudos da Tradução, mas cada vez mais comum em âmbitos acadêmicos. Para tanto, nos apoiaremos em Adriana Zavaglia, Carla Renard e Christine Janczur (*A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção*, 2015), em Marie-Hélène Catherine Torres (*Por que e como pesquisar a tradução comentada?*, 2017) e em Jenny William e Andrew Chesterman (*The Map: a beginner's guide to doing research in translation studies*, 2002).

Em segundo lugar, por estarmos realizando uma nova tradução de uma obra já traduzida para o português, entraremos no campo da **retradução**, assunto para cuja discussão nos apoiaremos em Antoine Berman (*A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, 2013 [1985]), e *A retradução como espaço da tradução*, 2017 [1990]), em Yves Gambier (*La retraduction, retour et détournement*, 1994), em Anthony Pym (*Method in Translation History*, 1998) e em Álvaro Faleiros (*A crítica da retradução poética*, 2009).

Em terceiro lugar, com o propósito de nos posicionarmos quanto à conduta ante a tarefa de introduzir um texto estrangeiro na cultura brasileira, traremos à tona a discussão sobre **estratégias tradutórias**, a partir de Friedrich Schleiermacher (*Sobre os diferentes métodos de traduzir*, 2007 [1813]), Antoine Berman (*A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, 2013 [1985]), Lawrence Venuti (*The translator's invisibility: a history of translation*, 1995), Jiří Levý (*The Art of Translation*, 2011 [1963]) e Paulo Henriques Britto (*Tradução e ilusão*, 2012).

Em seguida, traremos à luz a teoria tradutória de Jiří Levý, em especial sua abordagem da **tradução como um processo de tomada de decisão**, na qual investiga os caminhos que o tradutor percorre para construir seu texto a partir de escolhas que faz durante seu processo criativo, e das **fases do trabalho tradutório**, com suas dificuldades e seus vieses. Essa seção será desenvolvida a partir de Levý (*A tradução literária: teoria de um gênero literário*, 2012b).

[1963], *A tradução como um processo de tomada de decisão*, 2012a [1966] e *The Art of Translation*, 2011 [1966]).

Posteriormente, como estamos trabalhando com textos versificados – embora não constituam propriamente poesia –, trataremos de versificação em língua portuguesa e espanhola e, mais especificamente, de **forma e conteúdo na tradução de versos**, a partir de Joaquim Mattoso Câmara (*Estrutura da língua portuguesa*, 1970), Manuel Said Ali (*Versificação portuguesa*, 2006), Antonio Quilis (*Métrica española*, 1975), Massaud Moisés (*Dicionário de termos literários*, 2004), Mário Laranjeira (*Poética da tradução: do sentido à significância*, 2003), Álvaro Faleiros (*Traduzir o poema*, 2012) e Paulo Henriques Britto (*Correspondência formal e funcional em tradução poética*, 2006, e *A tradução literária*, 2012).

Por fim, considerando que as fábulas de Iriarte apresentam diversos **itens específicos da cultura**, tais como topônimos e antropônimos, expressões idiomáticas e até mesmo animais endêmicos – que ocorrem em determinada área geográfica e podem ser desconhecidos em outra –, abordaremos esse assunto a partir de Javier Franco Aixelá (*Itens culturais-específicos em tradução*, 2013 [1996]), Mona Baker (*In Other Words: A Coursebook on Translation*, 1992) e Susan Bassnett (*Problemas específicos da tradução literária*, 2005 [1980]).

2.1 Tradução comentada

A tradução comentada é o primeiro assunto de que tratamos aqui, por ser o gênero escolhido para desenvolver a tese. Trata-se de um gênero textual ainda pouco definido nos Estudos da Tradução, embora cada vez mais frequente em âmbito acadêmico. A tradução comentada não figura como ramo de pesquisa em manuais como *The Name and Nature of Translation Studies* (HOLMES, 2000), *Metodologias de Pesquisa em Tradução* (PAGANO, 2001) e *Research Methodologies in Translation Studies* (SALDANHA e O'BRIEN, 2013). Na obra *The Map: a beginner's guide to doing research in translation studies*, os teóricos Williams e Chesterman (2002) apresentam um panorama das pesquisas em Estudos da Tradução, e, dentre as áreas de pesquisa apontadas, na categoria de análise textual e tradução, incluem a tradução com comentário. Os autores definem essa área como “uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva na qual se traduz um texto e, ao mesmo tempo, se faz um

comentário acerca de seu próprio processo de tradução”⁴⁹ (2002, p. 7). Os comentários, segundo os autores, “incluem discussão sobre a tarefa de traduzir, análise de aspectos do texto-fonte e justificativa fundamentada das soluções encontradas para problemas de tradução específicos”⁵⁰ (2002, p. 7)

Com esse tipo de pesquisa, ainda segundo os autores, é possível demonstrar a utilidade dos Estudos da Tradução na oferta de diretrizes úteis para decisões tradutórias, e uma possível contribuição desse tipo de trabalho é que o aumento da autoconsciência do tradutor pode inclusive melhorar a qualidade da tradução. Williams e Chesterman (2002) apontam como exemplo de tradução comentada o ensaio de Robert Bly (*The Eight Stages of Translation*, 1984), um manual de tradução poética no qual Bly apresenta diversas opções de tradução para um poema, utilizando-as para ilustrar seu processo de tradução, que divide em oito estágios. Para esse trabalho, Bly afirma não ter escolhido um poema que ele próprio já tivesse traduzido, sobre o qual escreveria em retrospectiva; em lugar disso, escolheu aleatoriamente um soneto de Rilke que não conhecia muito bem. Como resultado, o autor descreve e comenta o processo de tradução pelo qual passou, dividido em oito etapas, que incluem tradução literal e passam por preocupações com significado, variação linguística, disposição de ânimo, tom e revisão com um falante nativo.

O exemplo de Bly (1984) é um bom ponto de partida para pensarmos sobre o que é, de fato, uma tradução comentada. No artigo em que trata sobre o tema, a professora e pesquisadora dos Estudos da Tradução Marie-Hélène Catherine Torres (2017) busca estabelecer as principais características da tradução comentada, denominando-a um gênero acadêmico-literário – bem como são gêneros acadêmicos a tese, o artigo, entre outros. Segundo a autora, em uma tradução comentada, “o comentário explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores” (2017, p. 15). A fim de estabelecer um conjunto de características capazes de definir o gênero, Torres (2017) elenca cinco aspectos, que apresentamos no quadro a seguir:

⁴⁹ Tradução nossa de: “[...] a form of introspective and retrospective research where you yourself translate a text and, at the same time, write a commentary on your own translation process”.

⁵⁰ Tradução nossa de: “[...] include some discussion of the translation assignment, an analysis of aspects of the source text. and a reasoned justification of the kinds of solutions you arrived at for particular kinds of translation problems”.

Quadro 6 - Características que definem o gênero ‘tradução comentada’

Caráter autoral	O autor da tradução é o mesmo do comentário
Caráter metatextual	A própria tradução está incluída na tradução comentada por inteiro e é objeto do comentário; a tradução está dentro do corpo textual (o texto dentro do texto)
Caráter discursivo-crítico	O objetivo da tradução comentada é mostrar o processo de tradução para entender as escolhas e estratégias de tradução do tradutor e analisar os efeitos ideológicos, políticos, literários, etc. dessas decisões
Caráter descritivo	Todo comentário de tradução parte de uma tradução existente e, portanto, reflete sobre tendências tradutórias e efeitos ideológico-políticos das decisões de tradução
Caráter histórico-crítico	Todo comentário teoriza sobre uma prática de tradução, alimentando dessa forma a história da tradução e a história da crítica de tradução

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Torres (2017, p. 18)

O que se pode analisar na tradução comentada varia, como também varia o tipo específico de comentário que se faz nesse gênero textual. Segundo Torres, o que se analisa “depende do texto e depende do tradutor-comentarista-pesquisador”, e “não dá para comentar e analisar tudo. Deve-se fazer escolhas em função dos objetivos prefixados e das prioridades estabelecidas” (2017, p. 19). Ademais, ainda segundo a autora, “o caráter literário do comentário de tradução dependerá do seu autor e do objeto em estudo” (2017, p. 18).

A esse respeito, Zavaglia, Renard e Janczur (2015), em artigo publicado sobre o tema, emitem opinião semelhante à de Torres (2017): “é a natureza da obra em tradução que direciona a configuração do texto” (ZAVAGLIA, RENARD e JANCZUR, 2015, p. 348). Nesse contexto, as autoras ainda desenvolvem algumas hipóteses acerca de tipos possíveis de comentários, que classificam como contextuais, tradutórios e críticos, bem como acerca da natureza da tradução comentada acadêmica, que seria mais justificante que explicativa em relação a traduções comentadas realizadas para revistas ou para o mercado editorial:

Em princípio, ao que nos parece, a natureza do texto em tradução orienta a configuração textual do trabalho. Desse modo, algumas hipóteses podem ser levantadas para pesquisas futuras: por um lado, haveria diferentes tipos de comentários nesse gênero textual, que poderíamos denominar, experimentalmente, de contextuais, que envolvem tudo o que diz respeito ao autor e à obra em tradução, tradutórios, que englobam o próprio texto traduzido e os apontamentos realizados pelo estudante-tradutor, e críticos, que dizem respeito à fundamentação teórica do trabalho e às análises feitas sobre a tradução e os apontamentos; por outro, a natureza da tradução comentada acadêmica seria mais justificante que explicativa se comparada a um cenário acadêmico mais externo (por exemplo, o das revistas) ou ao externo de fato (mercado editorial); sua forma, tão disforme como as externas, dependeria dos objetivos da pesquisa, assim como a sua finalidade, porém esta teria um fim primeiro, que depende de uma avaliação para a obtenção de um diploma, e determinaria, na verdade, a própria natureza da tradução comentada em contexto acadêmico. (ZAVAGLIA, RENARD e JANCZUR, 2015, p. 350)

Entendemos, com isso, que em um contexto acadêmico a tradução comentada buscaria mais justificar (ou seja, embasar teoricamente) escolhas, caminhos, percursos seguidos durante o processo tradutório, do que oferecer explicações com o propósito de acrescentar informação ao texto ou esclarecer aspectos da cultura, da história, da área de especialidade, etc. Em uma tradução comentada acadêmica, os comentários são parte de um conjunto do qual não são dispensáveis, não são complementos acessórios: conforme apontam as autoras, “integram um mesmo conjunto e, embora algumas vezes independentes, são, no contexto da leitura, seja dos membros da banca julgadora, seja dos estudiosos interessados, componentes de igual importância, já que um não tem razão de ser sem o outro” (ZAVAGLIA, RENARD e JANCZUR, 2015, p. 337).

Em consonância com a consideração de Williams e Chesterman (2002), de que com a tradução comentada se pode demonstrar a utilidade dos Estudos da Tradução em proporcionar diretrizes úteis para decisões tradutórias, as autoras consideram como propriedade da tradução comentada em âmbito acadêmico a possibilidade que se apresenta ao estudante de registrar seu percurso tradutório e “deixa[r] transparecer, por seus comentários de tipos diversos, suas dúvidas, suas escolhas iniciais, suas escolhas finais, seus embasamentos teóricos para os gestos cognitivos ou intuitivos, as justificativas das estratégias tomadas e os procedimentos fundamentais que colaboraram para a sua realização” (ZAVAGLIA, RENARD e JANCZUR, 2015, p. 349). E ainda, de modo mais abrangente, não apenas em contexto acadêmico, as autoras pensam a tradução comentada como “[...] aquela em que o tradutor apresenta o contexto da obra e do autor, justifica sua importância – o que

determina frequentemente a sua função –, fundamenta seus procedimentos tradutórios, selecionando alguns trechos mais significativos, e, com base nesses exemplos, discute as estratégias de tradução utilizadas” (ZAVAGLIA, RENARD e JANCZUR, 2015, p. 349).

Trata-se, portanto, de um gênero textual com função analítica que, em ambiente acadêmico, assume também uma função pedagógica, na medida em que se apresenta como um meio para o estudante demonstrar as conexões que estabelece entre teorias e práticas e sua capacidade de refletir sobre o fazer tradutório de forma embasada e consistente. O teor dos comentários apresentados, como vimos, varia conforme o objeto de estudo, o autor e seu enfoque, podendo assumir características mais contextuais, tradutórias ou críticas. Ademais, adotamos o entendimento da tradução comentada como um gênero que apresenta caráter autoral, metatextual, discursivo-crítico, descritivo e histórico-crítico – visão panorâmica que deve nos auxiliar na construção equilibrada desta tese.

2.2 Retradução

A tradução proposta neste trabalho é uma retradução. De acordo com o linguista e pesquisador da tradução Yves Gambier (1994, p. 413), “a retradução é uma nova tradução, em uma mesma língua, de um texto já traduzido, por completo ou em parte. Está ligada à noção de reatualização dos textos, determinada pela evolução dos receptores, dos seus gostos, suas vontades, suas competências...”⁵¹. O autor diferencia o termo da retradução entendida como tradução indireta, ou tradução da tradução, aquela que foi feita a partir de um idioma mediador – por exemplo, do russo para o francês e só então do francês para o português, em vez de uma tradução direta do russo ao português –; e também o diferencia da retrotradução, que consiste em traduzir um texto novamente para sua língua de partida, buscando verificar correspondências e validar escolhas tradutórias.

Gambier (1994, p. 415) destaca, dentre as possíveis razões para se fazer uma retradução, trazer à luz passagens anteriormente suprimidas ou censuradas, corrigir contrassensos,

⁵¹ Tradução nossa de: “*La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie. Elle serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences...*”.

promover atualizações, remediar um certo peso no estilo (restituindo o tom, o ritmo do original), atender a exigências dos receptores ou de uma edição mais completa. A *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (BAKER e SALDANHA, 2009, p. 234-235) também indica que a retradução pode ocorrer por diversas razões, como o envelhecimento da tradução (o que tradicionalmente é associado à mudança do idioma e à necessidade de atualizar o texto e a terminologia utilizada nas traduções anteriores), mudanças nos contextos sociais e evolução das normas de tradução, o desconhecimento da existência de uma tradução anterior, redirecionamento de público-alvo, a publicação de um texto-fonte revisado ou expandido e a descoberta de erros ou interpretações errôneas na primeira tradução, entre outras razões.

O teórico e professor Anthony Pym (1998, p. 82-83) apresenta como um motivo provável para a retradução a existência de desacordos sobre as estratégias de tradução, em especial quando o texto é complexo o suficiente para admitir versões amplamente divergentes: caso das retraduições que classifica como ativas, que seriam aquelas que compartilham o mesmo espaço cultural e temporal e diferem nas estratégias de tradução. Em outros casos, segundo o autor, as retraduições podem ser passivas, que seriam aquelas que são separadas por distância geográfica ou temporal e não se relacionam – como acontece com a nossa retradução. Em um caso ou em outro, entende-se que “a retradução implica um fazer outro, diferente”, como afirma Torres (2017, p. 27-28): para a autora, a retradução é “uma manifestação de subjetividade por parte do (re)tradutor, principalmente a nível micro-estrutural, onde ele desfrute de sua liberdade de escolhas e decisões. Traduções e retraduições escrevem a memória histórica de um texto de outra cultura, escrito em outro tempo e espaço”.

A necessidade das retraduições é também discutida pelo teórico Antoine Berman (2017, p. 262), que afirma que, “enquanto os originais permanecem eternamente jovens (não importando o grau de interesse que se tenha por eles, sua proximidade ou seu distanciamento cultural), as traduções ‘envelhecem’” – afirmação que pode ser questionada, pois a eterna juventude do original não se aplica a todo e qualquer caso⁵². Conforme explica, as traduções

⁵² A esse respeito, citamos exemplo pertinente lembrado pelo professor Daniel de Souza Alves: a Bíblia, como uma tradução, não envelheceu, ao passo que os textos originais em aramaico são pouco frequentemente lidos. O aramaico moderno (1200 d.C. – presente), ainda falado em algumas pequenas comunidades do Oriente Médio, não é o mesmo aramaico arcaico (1100 a.C. – 200 d.C.) falado no tempo de Jesus. Como podemos considerar, então, que os textos originais em aramaico arcaico não envelheceram?

relacionam-se com determinado momento de uma língua, literatura, cultura, e rapidamente podem deixar de desempenhar seu papel de revelação e comunicação das obras, o que faz com que seja preciso retraduzir. Ademais, “[...] como nenhuma tradução pode pretender ser ‘a’ tradução, a possibilidade e a necessidade da retradução estão inscritas na própria estrutura do ato de traduzir”, completa Berman (2017, p. 262).

Assim, a retradução é necessária por causa do envelhecimento das traduções e porque **uma** tradução não é **a única** tradução possível. Diz Berman (2017, p. 262) que “[...] traduzir é uma atividade submetida ao tempo e uma atividade que tem uma temporalidade própria: a da caducidade e do inacabamento”. Afirma, também, que geralmente é no espaço da retradução que a tradução produz suas obras-primas: “[a]s primeiras traduções não são (e não podem ser) as maiores. Tudo acontece como se a secundariedade do traduzir se desdobrasse com a retradução, a ‘segunda tradução’ (de certa forma, nunca há uma terceira, mas outras ‘segundas’)” (2013, p. 137).

Berman (2017, p. 261-262) argumenta, ainda, que a tradução se situa em um campo de essencial insucesso, e que o sucesso só pode ser alcançado por meio de retraduições. Esse sucesso diz respeito à aproximação entre texto-alvo e texto-fonte e ao encontro entre o tradutor e o idioma original. Assim, Berman (2017) considera que todas as traduções são marcadas por um fracasso imanente, em especial as primeiras traduções, que supostamente suprimiriam a alteridade do texto e apresentariam cortes e mudanças motivados por uma preocupação com a naturalização do texto, sua legibilidade e sua introdução na cultura-alvo. Já as traduções subsequentes prestariam mais atenção à letra e ao estilo do texto original, mantendo uma distância cultural entre texto-alvo e texto-fonte, o que refletiria a singularidade deste. Torres (2017) também discute o assunto, alinhando-se ao posicionamento de Berman (2017). Nessa mesma linha, a autora afirma que:

[...] a tradução envelhece, pois não responde mais às expectativas de um novo público-leitor: os gostos mudam, as convenções literárias mudam, as línguas estão em constante processo de mudanças, provocando a necessidade de ter uma nova tradução. É como se as primeiras traduções fossem consideradas como traduções-introduções e as retraduições, pelo contrário, teriam como função mostrar a outra cultura sem naturalizar tanto o texto traduzido. O estatuto das retraduições vem do fato de que textos e autores já são canonizados no sistema literário e cultural de origem. (TORRES, 2017, p. 27)

Todavia, essa hipótese é contestada por autores como Gambier (1994, p. 414) e Faleiros (2009, p. 148), que entendem que as primeiras traduções nem sempre são domesticadoras, assimilativas, reduzindo a alteridade em nome de imperativos culturais e editoriais; e que as retraduições subsequentes não são todas progressivamente mais estrangeirizadoras, não buscam sempre a alteridade, um retorno ao texto-fonte. Nosso caso, em especial, corrobora a contestação da hipótese de Berman (2017), pois a primeira tradução portuguesa é muito próxima do texto-fonte e as retraduições identificadas no Brasil apresentam-se muito mais distantes da letra, configurando-se como adaptações, conforme estudo realizado em Rosas (*As fábulas de Tomás de Iriarte ao longo do tempo: um estudo descritivo de retextualizações em português e espanhol*, 2018).

Gambier (1994) também levanta a questão da temporalidade, e nesse aspecto parece concordar com Berman. Afirma que não podemos opor claramente o original e a tradução em sua relação com o tempo: “[...] uma tradução comum, congelada nos padrões de uma época, rapidamente fica datada. Um texto-fonte, pelo contrário, não parece envelhecer”⁵³ (GAMBIER, 1994, p. 416). Nesse contexto, faz uma distinção entre textos que reproduzem uma retórica estável e textos que inovam, que transgridem os hábitos de leitura e escrita. Segundo o autor, um mesmo texto pode carregar esses dois aspectos, conservador e inovador. Gambier (1994, p. 416, grifos do autor) conclui que “nem todos os originais são *obras-primas*, assim como nem todas as retraduições são *grandes traduções*”⁵⁴: há tanto textos originais (com pouca originalidade) quanto textos traduzidos que são efêmeros, e do mesmo modo há tanto obras-primas quanto grandes traduções que são duradouras e marcam a história das trocas culturais e literárias.

As obras mais frequentemente retraduzidas são textos sagrados, obras literárias canônicas e textos dramáticos, e a retradução no campo da literatura é geralmente considerada um fenômeno positivo, que gera diversidade e amplia as interpretações disponíveis para um texto-fonte, conforme discussão apresentada na *Routledge Encyclopedia* (BAKER e SALDANHA, 2009, p. 233). Autores como o pesquisador John Milton (2001, p. 62) e

⁵³ Tradução nossa de: “[...] *une traduction ordinaire, figée dans les normes d’une époque, date vite. Un texte source, au contraire, ne semble pas prendre de l’âge*”.

⁵⁴ Tradução nossa de: “*Tous les originaux ne sont pas des chefs-d’œuvre, comme toutes les retraductions ne sont pas de grandes traductions*”. Grifos do autor.

o teórico Lawrence Venuti (2003, p. 30) apontam que retraduzir literatura canônica ou reciclar traduções existentes é uma prática comum das editoras, como modo de assegurar vendas a um custo baixo, já que os clássicos da literatura têm público garantido.

Do até aqui dito, nos parece que se depreende que Iriarte é um autor canônico do iluminismo espanhol, hoje praticamente desconhecido no Brasil. Podemos considerar sua retradução mais como uma reapresentação do autor no espaço literário brasileiro do que como uma reciclagem cujo público é garantido. Com isso, entendemos que a retradução de sua obra no Brasil deve buscar apresentar as fábulas de forma bem próxima ao texto-fonte – à diferença de muitas das traduções identificadas, que se afastam da letra a ponto de não mais serem percebidas como traduções, e sim como adaptações, com uso de prosa, estratégias tradutórias domesticadoras e inserção de conteúdo alheio ao texto-fonte. Assim, entendemos que a retradução proposta deve manter a estrutura poética, respeitar a alteridade do texto e conservar temáticas próprias do seu tempo, de modo que o leitor brasileiro possa, por meio da tradução, ter uma experiência que se aproxime da leitura daquelas fábulas espanholas do século XVIII.

2.3 Estratégias tradutórias

Quando pensamos nas possíveis estratégias adotadas pelo tradutor ante a tarefa de introduzir um texto estrangeiro em outra cultura, pensamos em perspectivas que vêm sendo discutidas nos Estudos da Tradução ao menos desde o século XIX, com Friedrich Schleiermacher, filósofo e tradutor alemão, responsável por um texto importante para o desenvolvimento da teoria da tradução. A partir da reflexão de Schleiermacher, alguns autores constroem sua visão dicotômica dos métodos de tradução na forma de um par de estratégias que se opõem, e esses pares propostos por cada autor, em maior ou menor grau, apresentam afinidades entre si. Estamos falando de termos como “tradução domesticadora vs. tradução estrangeirizadora” (Venuti, 1995), “tradução etnocêntrica vs. tradução ética” (Berman, 2013 [1985]), “tradução ilusionista vs. tradução anti-ilusionista” (Levy, 2011 [1963]). Vejamos, a seguir, em que consiste cada uma dessas abordagens.

2.3.1 Friedrich Schleiermacher

Vamos começar com as proposições de Schleiermacher no ensaio intitulado “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de 1813. Nesse ensaio, Schleiermacher defende que há apenas dois métodos possíveis para a tradução: “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (2007, p. 242). Nesse contexto, explica que,

[...] no primeiro caso, o tradutor se esforça por substituir com seu trabalho o conhecimento da língua original, do qual o leitor carece. A mesma imagem, a mesma impressão que ele, com seu conhecimento da língua original, alcançou da obra, agora busca comunicá-la aos leitores, movendo-os, por conseguinte, até o lugar que ele ocupa e que propriamente lhe é estranho. Mas, se a tradução quer fazer, por exemplo, que um autor latino fale como, se fosse alemão, haveria falado e escrito para alemães, então, não apenas o autor move-se até o lugar do tradutor, pois, tampouco para este fala em alemão o autor, senão latim; antes coloca-o diretamente no mundo dos leitores alemães e o faz semelhante a eles; e este é precisamente o outro caso. (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 242-243)

Embora Schleiermacher (2007 [1813]) não tenha nomeado as concepções de tradução que descreveu, os dois métodos podem ser reconhecidos nos termos cunhados no século XX por Berman (2013 [1985]) e por Venuti (1995). A primeira estratégia de Schleiermacher relaciona-se com a ideia de tradução ética de Berman e com a tradução estrangeirizadora de Venuti; a segunda estratégia de Schleiermacher relaciona-se com a ideia de tradução etnocêntrica de Berman e com a tradução domesticadora de Venuti. Todavia, cada autor desenvolve reflexões particulares dentro dessa dicotomia, com pontos de vista e alinhamentos teóricos próprios.

2.3.2 Antoine Berman

Berman (2013), filósofo e teórico da tradução francês, apresenta como tradução ética aquela que se opõe à tradução etnocêntrica. Para o autor, etnocêntrico significa o “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro — como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2013, p. 39). Conforme explica, quando se parte

do pressuposto de que traduzir é captar o sentido, o que ocorre é uma separação da letra, optando-se pelo universal em lugar do particular. Com isso, o autor defende que “[a] fidelidade ao sentido opõe-se [...] à fidelidade à letra” (BERMAN, 2013, p. 45). E explica que, quando se é fiel ao sentido, obrigatoriamente se é infiel à letra da cultura de partida, mas fiel à letra da cultura de chegada: “[o] sentido é captado na língua para a qual se traduz. Para tanto, deve ser despojado de tudo que não se deixe transferir. *A captação do sentido afirma sempre a primazia de uma língua.* Para que haja anexação, o sentido da obra estrangeira deve submeter-se à língua dita de chegada” (BERMAN, 2013, p. 45, grifo do autor).

A tradução etnocêntrica, então, funda-se na primazia do sentido e considera a língua de chegada “como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar” (BERMAN, 2013, p. 45); por isso, aclimataria o sentido estrangeiro de modo que a obra estrangeira parecesse ter sido escrita originalmente na língua de chegada, o que levaria ao que Berman considera como dois axiomas correlativos da tradução etnocêntrica: “deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se ‘sinta’ a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz” (BERMAN, 2013, p. 46-47).

Berman (2013, p. 35) afirma que “[à] tradução etnocêntrica se opõe a tradução ética; [à] tradução hipertextual, a tradução poética”. Segundo o pesquisador, hipertextual “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente” (BERMAN, 2013, p. 39-40), de modo que a relação hipertextual une um texto a outro que lhe é anterior. Relacionando uma definição com outra, o autor defende que “[a] tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e a tradução hipertextual, necessariamente etnocêntrica” (BERMAN, 2013, p. 40, grifo do autor), e o tradutor seria levado a efetuar operações hipertextuais por exigências da tradução etnocêntrica. À tradução etnocêntrica e hipertextual, portanto, Berman opõe a tradução que define como ética e poética – aquela que tem por base a letra e o reconhecimento do outro – e completa assumindo que toda tradução é, em certa medida, etnocêntrica:

Colocar em discussão esses dois modos de tradução não significa afirmar que a tradução não comporta nenhum elemento etnocêntrico ou hipertextual. [...] [T]oda tradução comporta uma parte de transformação hipertextual [...]. Questionar a tradução hipertextual e etnocêntrica significa procurar situar a parte necessariamente etnocêntrica e hipertextual de toda tradução. Significa situar a parte que ocupam a captação do sentido e a transformação literária. Significa mostrar que essa parte é secundária, que o essencial do traduzir está alhures, e que a definição da tradução como transferência dos significados e variação estética reencontrou algo de mais fundamental, com a consequência que a tradução ficou sem espaço e sem valor próprios. (BERMAN, 2013, p. 52-54)

Ao falar em “captação de sentidos” e “transferência dos significados”, Berman (2013) deixa clara sua visão de imanência do significado. Com relação a esse ponto de vista, o professor e pesquisador Álvaro Faleiros (2009, p. 148-149) alinha-se a Gambier na crítica que este faz a Berman, apontando que essa perspectiva baseia-se na ilusão de que “o sentido está depositado no texto original, considerado imutável” (GAMBIER, 1994, p. 414). A postura assumida por Berman (2013) demonstra que o autor não considera a leitura como construção de sentidos e de significados a partir de uma interação sociocognitiva entre leitor e texto – visão da Linguística Textual que surgiu na Europa nos anos 1960 e é defendida no Brasil desde os anos 1980 por linguistas como Luiz Antonio Marcuschi (*Leitura como processo inferencial num universo cultural cognitivo*, 1985, e outros) e Ingedore Villaça Koch (*O texto e a construção dos sentidos*, 1997, e outros), com os quais nos alinhamos teoricamente.

2.3.3 Lawrence Venuti

Vejamos, agora, a estrangeirização e a domesticação, conceitos cunhados por Venuti (2008 [1995]), teórico e historiador da tradução estadunidense, a partir das proposições de Schleiermacher. Retomando a relação que estabelecemos entre os conceitos dos dois autores, a estrangeirização seria aquela postura em que o tradutor deixa o escritor tranquilo e faz com que o leitor vá a seu encontro, enquanto a domesticação seria a postura em que o tradutor deixa o leitor tranquilo e faz com que o escritor vá a seu encontro. No caso, a domesticação do texto traduzido faria com que este parecesse ter sido escrito desde o princípio na língua-alvo, de modo que o leitor nem se desse conta de estar lendo uma tradução, ao passo que a estrangeirização do texto traduzido faria com o que o leitor estivesse sempre consciente de estar lendo uma obra traduzida, com as dificuldades naturais de tudo aquilo que não faz parte

da sua língua ou sua cultura. Venuti (2019 [1998]) advoga que a ética tradutória não se restringe a uma noção de fidelidade, pois:

Não só uma tradução constitui uma interpretação do texto estrangeiro, que varia de acordo com situações culturais diferentes em momentos históricos diferentes, mas cânones de precisão são articulados e aplicados na cultura doméstica e são, portanto, basicamente etnocêntricos, não importando o quanto sejam aparentemente verídicos ou linguisticamente corretos. Os valores éticos implícitos em tais cânones são geralmente profissionais ou institucionais, estabelecidos por agências e autoridades oficiais, especialistas acadêmicos, editores e críticos e, subsequentemente, assimilados pelos tradutores, que adotam atitudes variadas em relação a esses valores, da aceitação à ambivalência até o questionamento e a revisão. Qualquer avaliação de um projeto tradutório deve incluir uma consideração das estratégias discursivas, dos seus cenários institucionais e suas funções e efeitos sociais. (VENUTI, 2019 [1998], p. 166)

Nesse cenário, o autor explica que, quaisquer que sejam as instituições – acadêmicas, religiosas, comerciais ou políticas –, a ética tradutória preferida costuma ser a da “mesmidade”, que assegura a reprodução contínua e tranquila das instituições por meio de traduções que ratifiquem discursos, cânones, interpretações, pedagogias, etc. já existentes. Todavia, é possível romper com a “mesmidade”; nesse sentido, Venuti argumenta que:

A tradução é escandalosa porque pode criar valores e práticas diferentes, qualquer que seja o cenário doméstico. Isso não significa afirmar que a tradução pode sempre se livrar de sua domesticação fundamental, de sua tarefa básica de reescrever o texto estrangeiro em termos culturais domésticos. A questão, na verdade, é que um tradutor pode optar por redirecionar o movimento etnocêntrico de tradução a fim de descentralizar os termos domésticos que um projeto tradutório tem de, inevitavelmente, utilizar. Essa é uma ética da diferença que pode mudar a cultura doméstica. (VENUTI, 2019 [1998], p. 167)

Partindo desses conceitos, Venuti (2008 [1995]) desenvolveu sua reflexão acerca da invisibilidade do tradutor. A invisibilidade constatada por esse pesquisador no âmbito das traduções realizadas de culturas periféricas para culturas centrais – em especial no caso de traduções para o inglês, seu objeto de estudo –, se manifesta, principalmente, por meio da fluência dos textos traduzidos – a domesticação inevitavelmente envolvida na tradução. Ou seja, esses textos, que de modo geral procuram se adequar ao contexto cultural de seu público-alvo ao preço de uma violência velada contra a cultura estrangeira, promovem não apenas o apagamento da cultura-fonte, mas também a invisibilidade do tradutor.

De forma similar a Berman, Venuti (2008 [1995]) aponta que um texto traduzido, quer seja prosa, quer seja poesia, ficção ou não, costuma ser considerado aceitável na cultura de chegada quando sua leitura é fluente, quando aparenta ser um texto “original” e não uma tradução. Assim, a ideia seria de que “quanto mais fluente a tradução, mais invisível fica o tradutor, e, presumivelmente, mais visível se torna o escritor ou o sentido do texto estrangeiro”⁵⁵ (VENUTI, 2008 [1995], p. 1). Contudo, o autor rejeita essa ideia, a qual considera representar um efeito ilusório de transparência: “a ilusão de transparência é um efeito de uma estratégia de tradução fluente, do esforço do tradutor para garantir uma fácil legibilidade, aderindo ao uso atual, mantendo a sintaxe contínua, fixando um significado preciso”⁵⁶ (VENUTI, 2008 [1995], p. 1).

Tanto Schleiermacher quanto Berman e Venuti defendem a estrangeirização da tradução, ou uma tradução dita “ética”. Venuti (2019 [1998]) considera que essa estratégia transcende a expressão textual e afeta até mesmo a escolha do texto a ser traduzido, afirmando ser “importante enfatizar que, independentemente das estratégias discursivas, a própria escolha de um texto estrangeiro para tradução também pode evidenciar sua estrangeiridade ao desafiar cânones domésticos para literaturas estrangeiras e estereótipos domésticos para culturas estrangeiras” (VENUTI, 2019 [1998], p. 165). O autor comenta como textos estrangeiros que são marginais na cultura-fonte podem ser traduzidos com um discurso canônico, transparente, enquanto outros textos que fazem parte do cânone da cultura-fonte podem ser traduzidos com um discurso marginal, arcaico, por exemplo; nesse caso, o valor do texto estrangeiro ou da estratégia discursiva adotada pela tradução dependeria da situação cultural em que a tradução se insere (VENUTI, 1995, p. 125). Posteriormente, Venuti (2019 [1998]) reconhece que a tradução inevitavelmente envolve domesticação:

Uma tradução sempre comunica uma interpretação, um texto estrangeiro que é parcial e alterado, suplementado com características peculiares à língua de chegada, não mais inescrutavelmente estrangeiro, mas tornado compreensível num estilo claramente doméstico. As traduções, em outras palavras, inevitavelmente realizam um trabalho de domesticação. (VENUTI, 2019 [1998], p. 17-18).

⁵⁵ Tradução nossa de: “*The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text*”.

⁵⁶ Tradução nossa de: “*The illusion of transparency is an effect of a fluent translation strategy, of the translator’s effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning*”.

A partir daí, concentra-se em uma estratégia de tradução minorizante com o propósito de desfamiliarizar o idioma majoritário alvo, optando por soluções, compensações e inovações não-padrão do discurso, como forma de se opor à hegemonia global do inglês (VENUTI, 2019 [1998], p. 26-27). A esse respeito, comenta o professor e pesquisador brasileiro Paulo Henriques Britto, também poeta e tradutor:

Duzentos anos depois, Venuti retoma a distinção estabelecida por Schleiermacher e defende que as traduções feitas para o inglês sejam estrangeirizadoras por um motivo diverso: seu intuito é reduzir a insularidade do leitor anglófono, muitas vezes monolíngue, para quem a centralidade do inglês parece tornar desnecessário o conhecimento de outros idiomas e outras culturas. A situação do tradutor brasileiro, porém, é precisamente a oposta. O português é um idioma periférico (muito embora seja a sexta língua mais falada no mundo); a grande maioria das obras traduzidas publicadas aqui foi escrita originalmente em inglês; e a influência da cultura anglófona é fortíssima no Brasil, assim como em tantos outros países. Seguindo-se o raciocínio de Venuti, seria de esperar que, numa atitude de resistência cultural, no Brasil fosse mais comum uma tendência domesticadora, ao menos entre os tradutores mais conscientes. Mas não é o que vemos: pelo contrário, os tradutores que exercem seu ofício de modo responsável e se interessam em pensá-lo criticamente são talvez os que mais adotam a abordagem estrangeirizadora. Como explicar esse fato? (BRITTO, 2012, p. 22)

2.3.4 Jiří Levý / Paulo Henriques Britto

Ao levantar o questionamento citado, com o qual nos posicionamos em concordância, Britto traz uma outra distinção entre duas estratégias tradutórias, estabelecidas pelo teórico da tradução tcheco Jiří Levý (2011 [1963]): a ilusionista e a anti-ilusionista. Conforme propõe Levý, “os métodos ilusionistas requerem que uma obra literária ‘se pareça com o original, com a realidade’”⁵⁷ (2011 [1963], p. 19), ao passo que “os métodos anti-ilusionistas ousadamente brincam com o fato de que estão oferecendo ao público uma mera imitação da realidade”⁵⁸, o que resulta em um trabalho no qual os tradutores “podem abandonar a ilusão da tradução revelando seu papel de observadores, não pretendendo oferecer o trabalho original, mas

⁵⁷ Tradução nossa de: “*Illusionist methods require a work of literature to ‘look like the original, like reality’*”.

⁵⁸ Tradução nossa de: “*Anti-illusionist methods boldly play on the fact that they are offering the audience a mere imitation of reality*”.

comentando-o, ocasionalmente dirigindo-se aos leitores com alusões pessoais e tópicas”⁵⁹ (2011 [1963], p. 20). Essa concepção tem como foco o efeito de verossimilhança do texto:

Tradutores ilusionistas ocultam-se atrás do original, como se o estivessem apresentando ao leitor diretamente e não como intermediários, a fim de criar uma ilusão tradutória baseada em um contrato com o leitor ou o espectador – o público do teatro sabe que o que vê no palco não é realidade, mas espera que tenha a aparência de realidade; os leitores de um romance sabem que estão lendo uma história de ficção, mas esperam que o romance observe as regras da verossimilhança. Os leitores de uma tradução também sabem que não estão lendo o original, mas esperam que a tradução preserve as qualidades do original; assim, estão prontos para acreditar que estão lendo *Fausto*, *Buddenbrooks* ou *Almas Mortas*.⁶⁰ (LEVY, 2011 [1963], p. 19-20)

As categorias de Levý não coincidem exatamente com as de Schleiermacher, Berman ou Venuti, embora seja possível perceber afinidades entre a tradução ilusionista e a domesticadora/etnocêntrica, e entre a tradução anti-ilusionista e a estrangeirizadora/ética – como aponta o pesquisador e tradutor Filipe Mendes Neckel, especialista que fez profundo trabalho de tradução de Levý, em artigo no qual apresenta o pensamento tradutológico desse teórico. Neckel propõe que a dicotomia das traduções ilusionista/anti-ilusionista é afim aos dois métodos tradutórios de Schleiermacher (NECKEL, 2012, p. 11). Todavia, Levý considera a teoria de Schleiermacher como “extrema” pela exigência de que a tradução estivesse subordinada ao original, pois de outro modo o tradutor não poderia dar aos leitores a impressão de estar lendo algo fora do comum, que deveria soar como totalmente estranho (LEVÝ, 2011, p. 85); e, em sua obra, declaradamente busca estabelecer uma teoria de tradução ilusionista, oposta a tal postura. Como bem aponta Britto, para Schleiermacher “o que estava em jogo era a prioridade dada à autenticidade do original em oposição à comodidade do

⁵⁹ Tradução nossa de: “*Translators can also abandon the translation illusion by revealing their role as observers, not pretending to offer the original work but commenting on it, occasionally addressing readers with personal and topical allusions*”.

⁶⁰ Tradução nossa de: “*Illusionist translators hide behind the original, as though they were presenting it to the reader directly rather than as intermediaries, in order to create a translation illusion based on a contract with the reader or the viewer – the theatre audience know that what they see on the stage is not reality, but they demand that it should have the appearance of reality; readers of a novel know that they are reading a fictional story, but they require the novel to observe the rules of verisimilitude. Readers of a translation also know they are not reading the original, but they require the translation to preserve the qualities of the original; then they are prepared to believe they are reading *Faust*, *Buddenbrooks* or *Dead Souls**”.

leitor”, enquanto Levý “contrasta uma estratégia que visa apresentar o original num idioma estrangeiro, mediante um efeito de verossimilhança – ‘ilusionismo’ [...]” (BRITTO, 2012, p. 23).

Ainda segundo Britto (2012, p. 21), “uma típica tradução literária feita hoje, por um tradutor de competência reconhecida, tende a manter-se mais próxima ao original, sob diversos aspectos, do que uma típica tradução de meados do século passado, ou de tempos ainda mais distantes”. E completa: “as traduções literárias de hoje tendem a ser mais *estrangeirizadoras*, quando no passado a estratégia tradutória dominante era a *domesticadora*” (2012, p. 21, grifos do autor). Segundo estima, essa situação ocorre porque a leitura como entretenimento, comum nos séculos passados, passou a ser substituída por outras formas de lazer, como a televisão (e, acrescentamos, a internet), o que fez com que a leitura de ficção ficasse mais reservada a um público mais restrito, com interesses mais estritamente literários, que deseja que a experiência de leitura do texto traduzido se aproxime o máximo possível da experiência de leitura do original. Para esse público, o gosto pela literatura estaria intimamente ligado ao conhecimento do mundo, de outras literaturas e outras culturas; portanto, “uma tradução domesticadora demais, que apagasse as marcas de alteridade do texto, lhe pareceria inautêntica, [e] autenticidade tende a ser uma das qualidades valorizadas pelo leitor que busca nos livros algo mais que entretenimento puro e simples” (BRITTO, 2012, p. 25).

Com isso, Britto conclui que, “[p]ara que a tradução possa substituir o original, é necessário lograr um efeito de verossimilhança: o objetivo é proporcionar ao leitor a ilusão de estar lendo um texto outro que não o que ele de fato tem nas mãos, um texto estrangeiro” (BRITTO, 2012, p. 26). Essa estratégia ilusionista teria como meta a autenticidade, considerando que “[o] ilusionismo do tradutor visa algo da mesma natureza que o efeito de verossimilhança almejado pelo ficcionista; a fidelidade da tradução ilusionista não é menos artificiosa, nem menos verdadeira, que a verdade da ficção” (BRITTO, 2012, p. 26). Refletindo acerca disso tudo, Britto argumenta:

Ora, é possível aceitarmos os argumentos em favor de uma tradução que seja estrangeirizante até certo ponto – isto é, que se mantenha próxima do original o bastante para que o leitor tenha consciência de que está lendo uma tradução – e que seja também uma apresentação da obra e não um comentário a ela, no sentido

que Levý empresta a esses termos. Eu diria mesmo que uma tradução ideal é precisamente isto: um tanto estrangeirizante, no sentido de Schleiermacher e Venuti, porém ilusionista, nos termos da categorização de Levý. Quando leio um romance de Dostoiévski em português, quero encontrar no texto uma série de marcas que a assinalem como uma obra russa – as distâncias expressas em verstas, as quantias expressas em rublos e copeques, os personagens tratando-se por primeiro nome e patrônimo ou por diminutivos de segundo ou terceiro grau – e como uma obra de Dostoiévski – com a pluralidade de vozes, a intensidade emocional, até mesmos os excessos de veemência que alguns críticos apontam na obra do autor. Mas quero, ao mesmo tempo, que o texto em português seja de algum modo uma apresentação, uma versão de Dostoiévski, e não um comentário, uma paródia, uma glosa do romance original. Em suma: uma tradução que respeite o que há de estrangeiro, e de estranho, no original, proporcionando-me a ilusão de que estou lendo uma obra de Dostoiévski, mas que seja também um romance em português, e não uma peça metalinguística – e portanto um não romance – construída sobre o texto de Dostoiévski. (BRITTO, 2012, p. 23-24)

Tal reflexão parece apontar para um caminho de equilíbrio, como o que já havíamos buscado em trabalho anterior sobre tradução comentada (ROSAS, 2013): a abordagem tradutória adotada no citado trabalho buscou encontrar um meio termo entre os extremos *estrangeirizar* e *domesticar*, partindo da escolha de um conto de um autor mexicano nunca publicado no Brasil, rico em itens culturais, tendo como premissa a valorização desse aspecto específico. A postura foi adotada como forma de combate à construção de estereótipos decorrente do pouco contato que se tem com a cultura mexicana, considerando que a divulgação da literatura contribui para que se forme uma visão multidimensional de uma cultura, em contraposição aos estereótipos que se constroem a partir de uma história única sobre essa mesma cultura (ROSAS, 2013, p. 23). A estrangeirização do texto traduzido construiu-se mantendo-se em evidência itens culturais e expressões típicas da cultura-fonte, os quais receberam uma tradução mais literal, ainda que soassem estranhos para o leitor brasileiro, e mantendo-se topônimos e antropônimos na língua-fonte, salvo em casos de nomes já consagrados no português brasileiro, como nomes de países; ao passo que a domesticação do texto traduzido relacionou-se à morfologia, à sintaxe, à adaptação de expressões idiomáticas que não fossem específicas da cultura-fonte e à tradução de topônimos e antropônimos de nomes já consagrados no português brasileiro (ROSAS, 2013, p. 24).

Na próxima seção, veremos como a visão tradutória de Levý pode nos ajudar a construir uma tradução equilibrada e a refletir sobre os problemas enfrentados, as soluções possíveis e os caminhos trilhados.

2.4 A teoria de Jiří Levý

No que diz respeito ao processo tradutório e aos comentários desenvolvidos neste trabalho, estamos nos apoiando na teoria da tradução proposta durante a década de 1960 pelo teórico da tradução tcheco Jiří Levý, já citado neste capítulo. Sua teoria é apresentada fundamentalmente nos artigos “*Die literarische Übersetzung*” (A tradução literária), de 1963, e “*Translation as a decision process*” (A tradução como um processo de tomada de decisão), de 1966, que foram traduzidos ao português em 2012 para um número especial da revista brasileira *Scientia Translationis* dedicado a Jiří Levý. Esses artigos, bem como outros publicados no referido volume – de autoria de Levý ou que discorrem acerca de seu pensamento –, foram consultados ao longo desta pesquisa e aparecem aqui referenciados. Ademais, sua teoria é apresentada em sua principal obra, o livro *Umění Překladu* [A Arte da Tradução], de 1963, dedicado à teoria da tradução literária e à tradução de poesia. A obra teve uma edição em alemão, consideravelmente revisada, que viu a luz em 1983, e que passou a ser a edição de referência. E justamente essa edição recebeu tradução para o inglês em 2011 (*The Art of Translation*), a qual foi também consultada neste trabalho.

Muito embora sua produção seja dos anos 1960, a teoria de tradução proposta por Levý é ainda pertinente e relevante nos Estudos da Tradução. A recente tradução de seu livro, *The Art of Translation*, publicada em 2011 pela Routledge sob o aval de um corpo de editores e conselho consultivo compostos por nomes como Yves Gambier, Gideon Toury, Rosemary Arrojo, Amparo Hurtado Albir, John Milton, Anthony Pym e Lawrence Venuti, entre outros grandes nomes dos Estudos da Tradução contemporâneos, justamente mostra a relevância atribuída a Levý por seus pares na atualidade. Como aponta Neckel (2012, p. 13-14), “[...] Levý não busca estabelecer uma tradução única e ideal, estando concentrado em observar as soluções tradutórias que podem variar dependendo do tradutor e do momento histórico e cultural no qual está inserido”; e partindo desse ponto de vista é que afirma ser “possível considerá-lo como um precursor do ‘Descritivismo’ nos Estudos da Tradução”. A seguir, apresentaremos os principais pontos da teoria de Levý, e no capítulo metodológico (seção 3.4 *Esquema proposto para os comentários*) sugeriremos como seu modelo pode ser aplicado ao nosso estudo.

2.4.1 A tradução como um processo de tomada de decisão

Um dos aspectos fundamentais da teoria de Levý, que nos interessa particularmente para o desenvolvimento desta tese, diz respeito às escolhas que o tradutor faz durante seu processo tradutório. Conforme discute Levý (2012a, p. 72), a tradução pode ser considerada desde o ponto de vista teleológico, em que tem por objetivo “transmitir a informação do original ao leitor estrangeiro”: é, nesse caso, um processo de comunicação. E pode ser considerada desde o ponto de vista pragmático, em que leva em conta o trabalho do tradutor: vista dessa forma, é um processo de tomada de decisão. Neste último caso, entram em cena “uma série de um certo número de situações consecutivas – movimentos, como em um jogo – que impõem ao tradutor a necessidade de escolher dentre um certo número (muitas vezes exatamente definível) de alternativas” (LEVÝ, 2012a, p. 72). Assim, os caminhos percorridos pelo tradutor para a construção do texto traduzido passam por alternativas de interpretações, de itens lexicais, de construções sintáticas, o que faz com que seu texto seja construído a partir das suas escolhas.

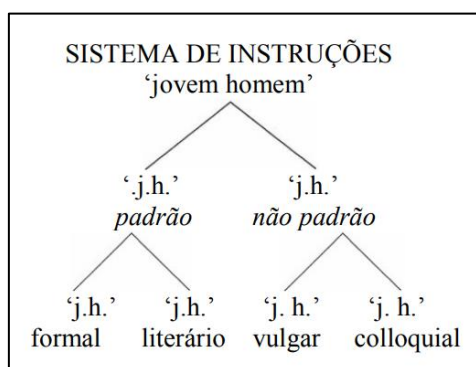
Levý (2012a) apresenta os componentes básicos do problema de tomada de decisão, que são: a) a situação, b) o paradigma e c) as instruções, divididas em instruções definitórias e instruções seletivas. A **situação** é a unidade de tradução⁶¹, a **instrução definitória** é aquela que define o conjunto de alternativas possíveis, dando forma ao paradigma; o **paradigma** é constituído pelos conteúdos de sua instrução definitória, é o conjunto das soluções possíveis dentro de uma gama de níveis estilísticos, extensões conotativas de significado, etc; e a **instrução seletiva** é aquela que orienta a escolha do tradutor a partir das alternativas disponíveis, de acordo com diferentes atributos semânticos, rítmicos, estilísticos, etc em um

⁶¹ Apesar de Levý não mencionar unidades de tradução, consideramos o termo adequado para esta discussão e o utilizaremos a partir da definição do professor e pesquisador Fábio Alves: “A UNIDADE DE TRADUÇÃO é um segmento do texto de partida, independente de tamanho e forma específicos, para o qual, em um dado momento, se dirige o foco de atenção do tradutor. Trata-se de um segmento em constante transformação que se modifica segundo as necessidades cognitivas e processuais do tradutor. A UNIDADE DE TRADUÇÃO pode ser considerada como a base cognitiva e o ponto de partida para todo o trabalho processual do tradutor. Suas características individuais de delimitação e sua extrema mutabilidade contribuem fundamentalmente para que os textos de chegada tenham formas individualizadas e diferenciadas. O foco de atenção e consciência é o fator direcionador e delimitador da UNIDADE DE TRADUÇÃO e é através dele que ela se torna momentaneamente perceptível”. (ALVES, 2000, p. 128, grifos do autor)

dado contexto. Assim, partindo de uma situação (a unidade de tradução), temos a instrução definitiva (definição do conjunto de alternativas possíveis). A partir dessa instrução, temos o paradigma (composto pelas possíveis soluções). Em seguida, temos a instrução seletiva (que direciona a escolha dentre as alternativas). As alternativas não são equivalentes e a escolha não é aleatória, mas definida pelo contexto.

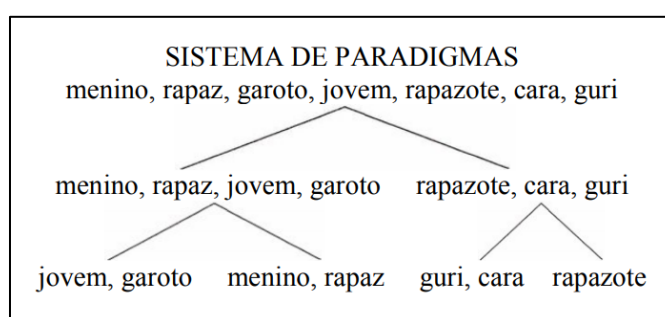
Levý exemplifica esse processo com a tradução para o inglês da palavra alemã “*Bursche*”; porém, para simplificar nossa discussão, em lugar das traduções para o inglês propostas pelo autor apresentaremos esse exemplo utilizando os equivalentes adotados na tradução para o português publicada na *Scientia Translationis* (LEVÝ, 2012a, p. 76). A partir da situação apresentada (a busca de uma tradução para *Bursche*), o tradutor pode escolher uma palavra em um conjunto de elementos, que são mais ou menos sinônimos: menino, rapaz, rapazote, jovem, garoto, cara, guri, etc. Esse conjunto de elementos é o paradigma, que é qualificado e circunscrito por uma instrução definitiva: jovem homem (um indivíduo jovem do sexo masculino). Os elementos que compõem o paradigma não são completamente equivalentes entre si, apesar de apresentarem algum grau de sinonímia. Há critérios como níveis estilísticos e extensões conotativas de significado que ordenam esses elementos, o que faz com que seja possível escolher um em detrimento de outro, conforme indicar o contexto. E, demonstrando que “[a] um sistema de instruções corresponde um sistema de paradigmas, análogo em seu arranjo” (LEVÝ, 2012a, p. 77), o autor apresenta os seguintes esquemas:

Figura 22 - Modelo de sistema instrucional



Fonte: (LEVÝ, 2012a, p. 77)

Figura 21 - Modelo de sistema paradigmático



Fonte: (LEVÝ, 2012a, p. 77)

Levý (2012a, p. 78) explica que “a escolha de uma unidade lexical (e também de elementos de ordem superior) é governada por tal sistema – consciente ou inconsciente – de instruções”, esclarecendo, ainda, que essas instruções “são ao mesmo tempo objetivas, dependentes do material linguístico, e subjetivas, das quais as mais importantes são a estrutura da memória do tradutor, seus padrões estéticos, etc”. E,

[u]ma vez decidido por uma das alternativas, o tradutor predeterminou sua própria escolha em diversos movimentos subsequentes: predeterminou suas decisões a respeito de questões técnicas, como a que se refere a estruturas gramaticais, e a questões “filosóficas” [...]. Quer dizer, ele criou o contexto para um determinado número de decisões subsequentes, posto que o processo de tradução tem a estrutura de um JOGO DE INFORMAÇÃO COMPLETA, um jogo em que cada movimento sucessivo é influenciado pelo conhecimento de decisões prévias e pela situação que delas resultou (por exemplo, o jogo de xadrez; mas não os jogos de carta). Ao escolher quer a primeira alternativa, quer a segunda, o tradutor decidiu jogar um dos dois jogos possíveis. (LEVÝ, 2012a, p. 74)

Nesse sistema de tomada de decisões, Levý (2012a, p. 79-80) pondera que o tradutor pode dar um passo à frente ou atrás em relação ao autor do texto de partida, como acontece no exemplo que apresenta de uma tradução do inglês para o russo (novamente, apresentaremos em lugar das traduções para o inglês os equivalentes adotados na tradução para o português). No exemplo, “Sua Senhoria atira-se numa carruagem e vai para a estrada de ferro”. Na tradução para o russo, “Sua Senhoria atirou-se numa carruagem e ordenou que fosse levado à estrada de ferro”. O que acontece, segundo o autor, é que o russo não tem um verbo genérico como “ir”, então é preciso escolher entre verbos mais específicos como caminhar, dirigir, deslocar-se ou voar, a depender do contexto. Tratando-se de uma carruagem, dirige-se; então, a próxima decisão seria entre dirigir pessoalmente ou ser levado por outra pessoa que esteja dirigindo. Novamente, o contexto indica que a pessoa está sendo conduzida. Ambas as decisões, portanto, foram motivadas pelo contexto; mas, caso fosse um carro em lugar de uma carruagem, a segunda decisão seria imotivada, pois não seria possível inferir se a pessoa estava dirigindo ou sendo levada. Tal exemplo leva o autor a elencar, em casos de decisões extras, quatro casos possíveis:

- i. Uma decisão extra necessária e motivada.
- ii. Uma decisão extra necessária e imotivada; o perigo de uma interpretação errônea aqui é maior, e somente é reduzido através da busca por alguma motivação em contextos ainda mais amplos (o livro inteiro, toda a obra do autor, as convenções literárias da época, etc.)
- iii. Uma decisão extra desnecessária e motivada.
- iv. Uma decisão extra desnecessária e imotivada; aqui já estamos no reino da pura arbitrariedade e licença tradutória. (LEVÝ, 2012a, p. 80)

Essas decisões extras podem ser comuns em casos de assimetria linguística, como o do exemplo citado acima. Conforme explana Levý (2011, p. 38), “é frequente que a língua-alvo não tenha à disposição uma expressão com a mesma amplitude semântica ou ambivalência de uma expressão encontrada no original”⁶²; quando isso acontece, “o tradutor precisa especificar o significado, selecionando um conceito mais restrito, e isso exige conhecimento da realidade por trás do texto”⁶³. A assimetria linguística ocorre, portanto, porque “os idiomas de partida e de chegada não são diretamente comensuráveis. Os meios verbais das duas línguas não são ‘equivalentes’, então não podem ser convertidos mecanicamente”. Com isso, o autor constata que os significados e seus valores estéticos não coincidem precisamente, o que faz com que a tradução se torne mais difícil à medida em que o papel da linguagem na estrutura artística do texto tenha mais importância. “Destarte, a tradução de poesia exige maior flexibilidade e maior liberdade de modo geral”⁶⁴, conclui o autor (LEVÝ, 2011, p. 48).

A assimetria linguística é também exemplificada no seguinte caso, que mostra como um campo semântico pode ter vocábulos mais abrangentes ou mais específicos em um idioma ou em outro. Para referir-se a irmãos, o húngaro dispõe de quatro palavras específicas: *batya*, *öccs*, *nene* e *nug*, que significam irmão mais velho, irmão mais novo, irmã mais velha e irmã mais nova, respectivamente. Como vemos, esses vocábulos variam em gênero e em idade. Para esse campo semântico, o inglês dispõe de duas palavras: *brother* e *sister*. Há variação de gênero, mas para a variação de idade seria preciso adicionar adjetivos, como acontece no português: *elder brother*, *younger brother*, *elder sister*, *younger sister*. A mesma coisa acontece com o tcheco, que tem uma palavra para irmão (*bratr*) e uma palavra para irmã (*sestra*), as quais não indicam idade. Já o indonésio dispõe de uma única palavra para esse campo semântico (*sudara*), que representa tanto irmão quanto irmã, sem variação nem mesmo de gênero (LEVÝ, 2011, p. 40).

Nesse contexto, Levý comenta a diferenciada segmentação da realidade, concluindo que, “[e]m resumo, pode-se dizer que o vocabulário das diferentes línguas traz um número

⁶² Tradução nossa de: “It is frequently the case that the target language does not have at its disposal an expression that is as semantically broad or ambivalent as an expression found in the original”.

⁶³ Tradução nossa de: “The translator must then specify the meaning, selecting a narrower concept, and this demands knowledge of the reality behind the text”.

⁶⁴ Tradução nossa de: “The translation of poetry therefore demands greater flexibility and greater freedom overall”.

variável de termos para designar os diferentes âmbitos da realidade” (LEVY, 2012b, p. 50). O autor destaca a incongruência das línguas do ponto de vista semântico, ponderando que:

A realidade que nos rodeia é um *continuum* que o falante divide em segmentos para os quais dá nomes. Esta classificação segue em parte a estrutura da realidade e em parte está hierarquicamente posta acima da realidade pelo sistema de nomenclatura da língua dada: por exemplo, uma casa possui de maneira bem manifesta sua estrutura, que é composta de elementos como telhado, janela, escadaria, pisos, etc. Mas somente algumas línguas europeias distinguem, no que se refere às escadas, entre *flights of stairs* e *landings* e tratam a designação dos andares sob diferentes perspectivas: americanos e russos contam os pisos a partir do solo, os alemães excluem o térreo e contam somente o próximo piso como primeiro andar, etc. Bastante claras são as diferenças acerca da escala de cores ou da divisão dos períodos do dia (e, conseqüentemente, das refeições diárias) [...]. (LEVY, 2012b, p. 49)

2.4.2 As fases do trabalho tradutório

Ademais de descrever o processo por meio do qual surge uma tradução, Levý (2012b, p. 24) busca formular algumas das exigências impostas ao trabalho do tradutor. Partindo da premissa de que o modelo representa o material que o tradutor deve processar artisticamente, o pesquisador resume as **fases do trabalho tradutório** nos seguintes pontos: 1. Apreensão do modelo; 2. Interpretação do modelo; 3. Re-estilização do modelo.

Com relação à **apreensão** do modelo, Levý (2012b, p. 25) afirma: “[d]o artista que criou a obra original, esperamos que ele apreenda toda a realidade que representa. Do tradutor, que ele apreenda a obra que traduz. Um bom tradutor deve ser, sobretudo, um bom leitor”. Para a apreensão do texto, Levý considera que o tradutor percorre três etapas, que podem ocorrer de forma inconsciente e concomitantemente.

A primeira etapa da apreensão é a literal, a apreensão filológica do texto. Levý chama a atenção para que se conte com “a eventualidade de que uma tradução palavra por palavra ainda não ateste a compreensão de um texto”, pois muitos erros de tradução podem acontecer nesse momento, como uma escolha incorreta entre significados diferentes de uma palavra, confusão entre palavras sonoramente semelhantes da língua estrangeira e colocação incorreta de uma palavra no sistema de crenças do autor.

A segunda etapa é a apreensão dos “valores estilísticos da expressão verbal; isto é, estados de ânimo, subtons irônicos ou trágicos, apelos ao leitor ou constatações lacônicas,

etc” (2012b, p. 27). Levý considera que, apesar de não ser necessário que o leitor médio tome consciência destas características, é essencial que o tradutor seja capaz de reconhecê-las e de identificar os recursos a partir dos quais o autor chegou a elas, já que a tradução exige uma percepção mais minuciosa e consciente de uma obra do que a que se obtém a partir de uma simples leitura.

E a terceira etapa da apreensão diz respeito ao entendimento do todo artístico, “à compreensão das realidades expressas na obra, como, por exemplo, dos personagens, das suas relações entre si, do meio em que a ação se desenvolve e do ponto de vista ideológico do autor” (2012b, p. 28). Nessa etapa, o tradutor identifica as realidades da obra para, então, recriar seu reflexo na tradução, pois “apenas quando o tradutor apreende a realidade naquela forma em que ela está produzida na obra ele consegue criar uma tradução artisticamente verdadeira” (2012b, p. 31) – como no exemplo mencionado pelo pesquisador, em que uma cena que descreve um ritual de bruxaria inclui uma ação A que se repete três vezes e outra ação B, que se repete “três vezes e uma vez”, o que foi traduzido de diversas formas, algumas considerando que essa segunda menção ao número três estava apenas reforçando a ação A, o que resultou na ação B sendo realizada apenas uma vez, e outra solução que somou as ocorrências da ação B, resultando em quatro vezes, o que desconsiderou que o uso exclusivo de números ímpares é característico de seres sobrenaturais (2012b, p. 27-28). A esse respeito, Levý ainda afirma que,

[e]m todos os casos de equívocos em traduções, dois fatores interagem: a incapacidade do tradutor de imaginar a realidade ou o desejo do autor; e as associações de ideias equivocadas partindo da língua do original, causadas por semelhanças linguísticas casuais ou por uma efetiva polissemia do texto. A principal diferença entre o tradutor criativo e o que trabalha maquinalmente consiste no fato de que o tradutor criativo, em seu caminho do original à tradução, apresenta a realidade sobre a qual escreve, indo além do texto, até os personagens, situações e ideias; enquanto que o tradutor não criativo apreende o texto apenas de uma maneira maquinal, simplesmente traduzindo palavras. Para a educação artística dos tradutores, haveria a exigência de que a fórmula do processo psicológico *Texto original – Texto da tradução* fosse alterada para uma mais complexa, porém artisticamente mais válida: *Texto original – Realidade imaginada – Texto da Tradução*. Naturalmente, o tradutor tende ao primeiro esquema, visto ser este mais confortável. A reconstrução da realidade, pelo contrário, requer criatividade e uma interpretação do texto produzida por reflexão muito aprofundada. (LEVÝ, 2012b, p. 29)

Quanto à **interpretação** do modelo, Levý afirma que “a apreensão baseada na realidade também é um pré-requisito para o domínio artístico da tradução, pois, por conta da incongruência do material linguístico, uma perfeita harmonia de significados nas expressões da tradução e do modelo não é possível” (LEVÝ, 2012b, p. 33). Assim, não seria suficiente que uma tradução fosse apenas linguisticamente correta, desprezando a interpretação e o conhecimento da realidade por trás do texto. Levý considera que uma tradução representa uma interpretação mais ou menos clara, e, para que essa interpretação esteja correta, é preciso que ela seja decorrente das características da obra e que tenha como meta os valores objetivos da obra. Tendo isso em vista, destaca que

[o] mesmo vale também para o tradutor. Sua compreensão da obra somente será realista se ele, mesmo como leitor, não se perder em sentimentalismo barato e egocentrismo. Todo leitor frequentemente tem a impressão de que o personagem de uma obra o faz lembrar-se de alguém que conhece; que cenários e situações o lembram de muitos eventos de sua própria vida. A obra nos faz estabelecer relações com realidades com as quais ela objetivamente não tem nenhuma ligação. O leitor projeta sua problemática pessoal na obra. Este egocentrismo, este subjetivismo do leitor é um dos maiores obstáculos ao trabalho do tradutor, pois estes levam a localizações que entram em conflito com o sentido objetivo da obra. Nem sempre se trata apenas de inserir dados da realidade local ou de alusões no texto. Uma outra forma de distorção menos chamativa, porém mais essencial, é a reavaliação estilística, a inserção de qualidades estéticas na obra pelas quais o tradutor tenha predileção, mas que, entretanto, não estão no original. O objetivo do tradutor deveria ser o de reprimir intervenções subjetivas tanto quanto possível, para conseguir aproximar-se o máximo da validade objetiva da obra traduzida. (LEVÝ, 2012b, p. 35-36)

A base ideacional do método de trabalho do tradutor seria formada a partir da sua concepção sobre a obra, cuja interpretação teórica e artística deveria partir de valores ideacionais e estéticos visíveis ou latentes da obra, em que o tradutor estabelecesse uma nova visão do texto. Levý (2012b, p. 41-42) considera aceitáveis modificações na compreensão dentro dos limites estabelecidos pelo conteúdo real e potencial de uma obra, sem que o tradutor imponha suas ideias subjetivas ou introduza na obra elementos heterogêneos, que contrariem a ideia objetiva – como no exemplo que apresenta de um poema que, em sua tradução, recebeu elementos de erotismo, quando na poesia de tal autor é notável a ausência de motivos eróticos (LEVÝ, 2012b, p. 37-39). “Se o tradutor, em seu trabalho, impuser a própria ideia contra a ideia da obra, estará encobrindo o sentido original com uma nova interpretação e criando, assim, uma alegoria” (LEVÝ, 2012b, p. 43).

E, no que diz respeito à **transposição** do modelo, Levý considera que “[d]o autor original exigimos uma representação artisticamente válida da realidade; do tradutor exigimos uma reformulação artisticamente válida do modelo” (LEVÝ, 2012b, p. 46). Nessa fase, o tradutor se depararia com as seguintes questões: a assimetria linguística, já comentada alguns parágrafos acima; a interferência linguística decorrente dos vestígios da língua original na tradução; e a tensão estilística resultante da transposição de um pensamento para uma língua na qual ele não foi gerado (LEVÝ, 2012b, p. 46 e 2011, p. 48-52).

A interferência linguística refere-se à influência da expressão linguística do original sobre a tradução, e o estilo do tradutor traz consigo traços das tomadas de decisão feitas sob a influência do modelo. Segundo Levý, a expressão linguística do original influencia a tradução direta e indiretamente: “a influência direta se manifesta pela presença de construções inorgânicas que são criadas seguindo o original e pela ausência daqueles recursos expressivos [...] de que a língua do modelo não dispõe”; por outro lado, “a influência indireta do original mostra-se naquele esforço do tradutor de se desprender das peculiaridades de estilo do original, as quais este considera gramaticais e não distintivas” (LEVÝ, 2012b, p. 53).

E a tensão estilística ocorre porque, de acordo com o pesquisador, a tradução não é original em sua expressão, pois as ideias expressas no texto de partida são reestilizadas usando um material verbal por meio do qual e para o qual não foram originalmente criadas. “Decorre daí que a expressão linguística na obra traduzida não é absoluta, mas sim representa uma de muitas possibilidades” (LEVÝ, 2012b, p. 54). Para superar a distância entre as possibilidades expressivas da língua-fonte e língua-alvo e solucionar construções para as quais a língua do tradutor não oferece construções próprias, as formulações de ideias estrangeiras são por vezes impostas à força na língua materna através de clichês estilísticos e construções que deixam transparecer os vestígios do uso dessa força. “O texto traduzido se deixa, então, em geral ser reconhecido à primeira vista pela frequência de certas construções que, apesar de estarem gramatical e estilisticamente corretas, dão a sensação de algo artificial” (LEVÝ, 2012b, p. 55).

2.4.3 Ideias complementares

Por fim, apresentaremos algumas ideias discutidas por Levý que consideramos pertinentes à reflexão desenvolvida neste trabalho. Uma delas diz respeito à criatividade linguística e originalidade do tradutor. Segundo Levý (2011, p. 80-82), a criatividade do

tradutor manifesta-se na reestilização linguística, e por vezes esse espaço é utilizado para demonstrar um virtuosismo desnecessário ao texto: nesse caso, o tradutor inclui, sem necessidade, neologismos e estrangeirismos, ou usa um vocabulário arcaico para realçar a tradução, “a fim de chamar a atenção do leitor para si mesmo, em vez de reproduzir o estilo do autor original”⁶⁵ (LEVÝ, 2011, p. 81). Nesse sentido, identificamos certa afinidade (atemporal) de Levý com a ideia de invisibilidade do tradutor proposta por Venuti, embora a lógica de um não funcione da mesma forma que a lógica do outro. Levý afirma que, “[q]uanto menos evidente a contribuição do tradutor para o trabalho, melhor será a tradução”⁶⁶ (LEVÝ, 2011, p. 81); por outro lado, afirma que o tradutor pode e deve aplicar sua criatividade linguística o máximo possível ao recriar unidades lexicais e valores estilísticos ainda inexistentes na cultura-alvo, o que lhe possibilita enriquecer sua língua e cultura tanto literária quanto linguisticamente por meio de domesticação de exotismos, criação de neologismos, empréstimos linguísticos ou formação de novos equivalentes. Ou seja, é esperado que o tradutor traga criação e inovação, mas o espaço para isso é limitado, pois há expectativas em relação a um texto anterior. Esse exercício criativo, contudo, tem como objetivo a recriação da realidade do texto-fonte no texto-alvo, não a visibilidade do tradutor.

Um segundo ponto trata de escolhas lexicais e empobrecimento lexical do texto. Levý (2011, p. 107-114) considera que em geral o empobrecimento ocorre quando o tradutor escolhe uma palavra mais genérica e menos “vívica e vibrante” que a original. As formas pelas quais isso acontece, segundo o pesquisador, são três: pode haver generalização, que é quando uma palavra genérica é adotada em lugar de uma mais específica e precisa (como “árvore” em lugar de “acácia”, que permitiria imaginar o porte, a copa, as flores, o perfume); pode haver nivelização, que é quando se adota uma palavra estilisticamente neutra, em lugar de uma palavra expressivamente matizada (como “carros barulhentos” em lugar de “carros que ronronam”); e pode haver limitação da variedade lexical, que é quando a variedade de expressão se limita a um uso restrito de sinônimos (como o uso repetido do verbo “dizer” quando se poderia usar alternativas como “afirmar”, “responder”, “exclamar”, “observar”,

⁶⁵ Tradução nossa de: “[...] *in order to draw readers’ attention to himself rather than to render the original author’s style*”.

⁶⁶ Tradução nossa de: “*The less conspicuous the translator’s contribution to the work, the better the translation*”.

“repetir”, “declarar”, “questionar”, etc). Todavia, segundo Levý, é possível constatar em traduções a ocorrência de variações de vocabulário inadequadas, em casos nos quais a repetição de expressões particulares tem uma função. Menciona autores cujo estilo é caracterizado por uma grande variedade lexical, como Flaubert, o que contrapõe “a outros que adotam um estilo leitmotiv; aqui pode-se citar Ben Jonson, T. S. Eliot e Franz Kafka. Alguns tradutores, desconhecendo sua função, eliminam a repetição”⁶⁷ (LEVÝ, 2011, p. 113).

Por fim, um terceiro ponto (LEVÝ, 2012b, p. 29-30) diz respeito à reconstrução da realidade, que inclui não apenas a representação das personagens, dos conflitos entre eles e do lugar onde se desenvolve a ação, como também da forma como essas informações estão dispostas na obra: por vezes, alguns aspectos são a princípio ocultados do leitor, e o autor os revela em momento oportuno, gradativamente ou não. Levý aponta que, com frequência, o tradutor revela esses aspectos antes da hora, como resultado de seu conhecimento do texto, o que Levý chama de “antevisão” da obra: às vezes o tradutor enxerga com clareza um personagem, “esquecendo-se, porém, de que o autor só aos poucos o ilumina ao leitor, que aquele, por um determinado tempo, mantém intencionalmente em segredo suas relações com este ou as relações dos diferentes personagens entre si, fazendo com que o plano geral do autor não se torne aparente” (LEVÝ, 2012b, p. 30). Elaborar uma metodologia de reconstrução da realidade, segundo o pesquisador, “é um dos primeiros requisitos da ética realista na tradução”⁶⁸ (LEVÝ, 2011, p. 34). O autor defende que estar em contato com a realidade representada no original e compreendê-la são pré-condições essenciais para uma tradução artisticamente veraz.

Enfim, as contribuições de Levý constituem importante reflexão para tratar dos caminhos percorridos ao longo da construção do texto traduzido, das escolhas do tradutor durante seu processo criativo e das fases do trabalho tradutório, com suas dificuldades e seus vieses. Trouxemos essa reflexão com o intuito de construir uma base metodológica para a redação dos comentários sobre a tradução, o que será feito no capítulo 3 (seção 3.4 *Esquema proposto para os comentários*).

⁶⁷ Tradução nossa de: “[...] there are those who adopt a leitmotiv style; here one could mention Ben Jonson, T. S. Eliot and Franz Kafka. Some translators, unaware of its function, eliminate the repetition”.

⁶⁸ Tradução nossa de: “To work out a methodology for the reconstruction of reality is one of the first requirements of realistic ethics in translation”.

2.5 Forma e conteúdo na tradução de versos

2.5.1 Fábulas em verso é poesia?

Para discutir este tema, começaremos falando do uso de versos em fábulas e em sua associação com a poesia e a linguagem poética. Esse assunto já foi tratado com relativa profundidade em Rosas (2018, p. 57-62); portanto, retomaremos a discussão à guisa de introdução, a partir do que foi discutido na dissertação supracitada. Conforme tratado em Rosas (2018), entendemos que a noção de literatura hoje está vinculada à escrita e aos livros, embora a literatura seja anterior a essas formas de registro e tenha sido difundida oralmente durante vários séculos. Antes da popularização do livro, que passa pelo surgimento da imprensa e pela ampliação do acesso ao papel, a difusão da literatura era primordialmente oral e os versos rimados e metrificados funcionavam como recurso mnemônico, já que era muito mais fácil recordar e recontar textos construídos nesses parâmetros.

Como aponta a professora e pesquisadora Norma Goldstein (2008, p. 13), especialista em leitura do texto poético, “[a] poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto”. Goldstein (2008, p. 15) destaca que a regularidade de ritmo facilita a memorização e que, “[a]lém do jogo da alternância entre sílabas fortes e fracas – que vem a ser a cadência do poema –, há outros efeitos sonoros. A repetição de letras, por exemplo”. Assim, ademais do ritmo, pensamos na rima. Como afirma o filólogo Manuel Said Ali (2006, p. 121), “a rima, sendo coisa diferente de ritmo, deve, entretanto, considerar-se como seu complemento. Num caso, repete-se a acentuação, de espaço a espaço, no mesmo verso; noutro reiteram-se sons do fim das linhas”⁶⁹. A esse respeito, comenta o medievalista Segismundo Spina (2002, p. 89) que “[a] estrutura rímica da frase sempre foi um poderoso

⁶⁹ A respeito do ritmo, é relevante notar que tal definição não contempla o verso livre, introduzido na poesia moderna e marcado pela irregularidade, quer seja por assimetria, por heterometria ou por polimetria. O verso livre desvincilhou-se da herança métrica representada pelo cânone clássico, emancipando-se da sujeição à cadência e à rima e criando um novo ritmo. (MOISÉS, 2004, p. 470-472)

auxiliar da memória. É por isso que as sentenças morais, os provérbios, as máximas de objetivo didático, foram modelados numa forma rímica, para efeito de conservação”.

Durante muito tempo, então, a forma poética foi o modo de expressão literário por excelência, e todos os gêneros nobres eram escritos em versos. De acordo com Moisés (2004, p. 184), até o século XVIII as fábulas foram escritas em verso, e então passaram a adotar a prosa como veículo de expressão prioritário. A escrita em versos, contudo, não implica necessariamente que um texto constitua poesia:

[é] comum a associação entre a poesia e o verso metrificado e rimado, muitas vezes em composições estróficas fixas. A esse respeito, Candido (1993, p. 13) aponta que “a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre”. Assim, o autor conclui que pode ser feita em verso muita coisa que não é poesia e que, não obstante sejam impraticáveis julgamentos retrospectivos nesse sentido, o fato é que **a percepção de cada leitor faz com que determinado texto seja lido como poesia ou não**. A poesia didática do século XVIII, por exemplo, embora perfeitamente metrificada e, em sua origem, vista como uma atividade poética legítima, parece hoje mais próxima dos valores da prosa. A ideia de “percepção do leitor” aparenta fazer todo o sentido nesse caso: Rosemary Arrojo (2007, p. 31) exemplifica bem essa questão, ao descrever formas diferentes com que um leitor se posicionará interpretativamente diante de um mesmo texto, quando este for apresentado como um bilhete deixado sem maiores pretensões, ou quando for apresentado como um poema de um autor conhecido. (ROSAS, 2018, p. 58, grifo da autora)

Como a estruturação em versos não implica que um texto constitua poesia, podemos indagar, então, se as fábulas versificadas não estão mais próximas dos valores da prosa. Acerca desse tema, Moisés (2003, p. 71) discorre que “[t]anto da poesia como da prosa ficam excluídas as manifestações híbridas ou paraliterárias como o teatro, a poesia didática, o jornalismo, a oratória, o apólogo, a fábula, a crônica, etc”, o que mostra que o autor entende a fábula nem como prosa, nem como poesia, mas como um gênero híbrido – coincidindo com Portella (1983, p. 119-120), que afirma que “o hibridismo da fábula não se restringe à forma mas também ao conteúdo”. Sendo assim, podemos pensar no que verso e rima provocam como sensação e de que modo afetam a maneira de significar do texto; nesse sentido, acreditamos que não contribuem particularmente para a construção imagética das fábulas e relacionam-se com a necessidade de enquadrar os textos nos conformes dos padrões literários pregressos, ademais do recurso mnemônico. Com isso, consideramos que, embora fábulas escritas em verso possam constituir linguagem poética, não têm o objetivo de se

constituir como poesia: “seu propósito fundamental é didático, enquanto que a poesia tem um fim mais essencialmente estético” (ROSAS, 2018, p. 62).

O professor, tradutor e teórico Mário Laranjeira (2003, p. 82) também trata do assunto: pondera que há “certos gêneros considerados poéticos em razão de seu tipo específico de estruturação retórica, mas que não são poesia na acepção que aqui se coloca por lhes faltar a geração oblíqua de sentidos”, apontando como exemplos a epopeia e a poesia didática, gêneros análogos à fábula. A esse respeito, comenta Camurati (1978), mencionando Iriarte e Samaniego:

Os espanhóis Iriarte e Samaniego, embora muito restritos pelas normas neoclássicas, foram notáveis pela variedade métrica que empregaram em suas obras. [...] O que acontece é que, numa relação muito direta, o valor poético aparece naquelas fábulas, que não estão na sua forma mais pura, mas que fazem fronteira com a lenda, o conto ou o mito. Quase me atrevera a afirmar que a insistência nos traços líricos desvia a fábula por completo do propósito implícito nela perseguido. Em um escrito de García Goyena, de Pombo, de Fernández de Lizardi ou de Balsameda, há uma forma correta, certa graça ligeira, algumas descrições ou imagens apropriadas, diálogos ou reflexões interessantes, mas todos esses recursos juntos não conseguem, todavia, formar uma composição cujo valor poético seja indiscutível. É claro que conceder à fábula um lugar no campo da poesia depende do conceito sobre esta última vigente na época. Como já dissemos, quando elementos como ordem e correção formal, valor didático e sentido racional são levados em conta como valores máximos (ou seja, nos períodos neoclássicos), é fácil ver a fábula aparecer como uma forma poética apreciável. Mas, ainda assim, existem diferenças.⁷⁰ (CAMURATI, 1978, p. 156)

Isto posto, entendemos que a fábula não é propriamente poesia, mas pode estar composta em uma forma poética – como é o caso das fábulas de Iriarte –, o que faz com que, para chegarmos a um projeto de tradução, seja preciso tratar do verso e de seus elementos – acento, rima, divisão silábica, tipos de verso, pausa, tom, cavalgamento e, por fim, a estrofe. Não nos propomos aqui a explorar tais elementos exaustivamente, mas a abordar de forma

⁷⁰ Tradução nossa de: “*Los españoles Iriarte y Samaniego, si bien muy restringidos por las normas neoclásicas, fueron notables por la variedad métrica que emplearon en sus obras. [...] Lo que ocurre es que, en una relación muy directa, el valor poético aparece en aquellas fábulas que no lo son en su forma más pura sino que están lindando con la leyenda, el cuento, o el mito. Casi me atrevería a afirmar que el insistir en los rasgos líricos desvía por completo a la fábula del fin implícito perseguido en ella. En un García Goyena, en un Pombo, en Fernández de Lizardi o Balsameda, hay una forma correcta, cierta gracia ligera, algunas descripciones o imágenes apropiadas, diálogos o reflexiones interesantes, pero todos estos recursos unidos no consiguen, sin embargo, formar una composición cuyo valor poético sea indiscutible. Por supuesto que el conceder a la fábula un lugar en el terreno de la poesía, depende del concepto vigente en la época acerca de esta última. Como dijimos antes, en los momentos en que se atiende al orden y corrección formal, al valor didáctico de las obras y a su sentido racional como valores máximos (es decir en los períodos neoclásicos), es fácil ver aparecer a la fábula como una forma poética apreciable. Pero aun así existen diferencias*”.

sintética alguns aspectos que julgarmos pertinentes para o trabalho a ser desenvolvido. Isso será feito no próximo item.

2.5.2 Abordagens para a tradução de versos

Goldstein (2008, p. 17) nota que “[a]s noções de metro, verso e ritmo estão estreitamente ligadas em nossa tradição literária” e que “[a]s leis de metrificação ou versificação apresentam normas a ser seguidas, estabelecendo esquemas definidos para a composição do verso”. Nesse contexto, é importante notar, então, que há tanto coincidência quanto variação entre as versificações portuguesa e espanhola.

Começemos pensando na acentuação das línguas. Como afirma Faleiros (2012, p. 67), a sílaba e o acento têm papel estruturante na definição de marcas características das línguas. O autor aponta que, “[n]a atividade tradutória, sobretudo na tradução poética, caso se adote uma abordagem textual, deve-se levar em conta a acentuação típica de cada língua à qual se liga a questão metrorrítmica, pois influencia a contagem silábica e a definição de seus metros característicos” (FALEIROS, 2012, p. 68). A acentuação das línguas portuguesa e espanhola é semelhante, o que faz com que as duas tenham um ritmo similar, definido pelo linguista Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1970, p. 65) como “grave”: segundo o autor, há

[um] determinado tipo de acentuação que é o mais generalizado no vocabulário português e imprime à língua o seu ritmo característico. É sem a menor dúvida o tipo paroxítono, de que decorre para a língua um ritmo “grave”. Nisto, entre as línguas românicas, o português, junto com o espanhol, e talvez mais do que este, se opõe ao ritmo “esdrúxulo” do italiano, decorrente da retenção dos proparoxítonos latinos, e ao ritmo “agudo” do francês, que é uma língua de acento fixo, constituída de vocábulos oxítonos. (CÂMARA JR., 1970, p. 65)

Pensando agora em sílabas poéticas e escansão, vemos que esse é um traço que varia: enquanto a acentuação e o ritmo do português e do espanhol se aproximam, a contagem de sílabas poéticas difere entre os idiomas. Acerca desse assunto, Ramos (1983, *apud* FALEIROS, 2012, p. 70) aponta que o *Tratado de Versificação Portuguesa* de Miguel do Couto Guerreiro, de 1784, e o *Tratado de Metrificação Portuguesa* de Antônio Feliciano de Castilho, de 1851, já estabeleciam a contagem até a última sílaba acentuada, ignorando-se as sílabas que seguem em versos paroxítonos ou proparoxítonos – regra em voga até hoje na língua portuguesa. Antes

disso, praticava-se no português a mesma regra do espanhol atual: conforme explica o filólogo Antonio Quilis (1975, p. 23-24), na língua espanhola contam-se todas as sílabas de versos paroxítonos, adiciona-se uma sílaba na contagem de versos oxítonos e diminui-se uma sílaba na contagem de versos proparoxítonos – ou seja, conta-se uma sílaba além da última acentuada.

Na prática, a diferença entre a contagem no português e no espanhol só existe no número de sílabas informadas após a escansão: versos que têm o mesmo número de sílabas gramaticais, como nos exemplos abaixo, têm números de sílabas poéticas distintos no espanhol e no português. Os exemplos foram retirados da fábula “*El pato y la serpiente*” (IRIARTE, 2018, p. 140), com tradução nossa, e o negrito sublinhado indica a sílaba tônica:

di/cien/do_es/ta/ba_un/ pa /to 1 2 3 4 5 6 7	No espanhol, contam-se as 7 sílabas do verso. Total: 7 sílabas poéticas.
di/zen/do_es/ta/va_um/ pa /to 1 2 3 4 5 6 ∅	No português, ignora-se a sílaba que sucede a tônica. Total: 6 sílabas poéticas.
Sal/ga / bien / o / mal 1 2 3 4 5 (+1)	No espanhol, soma-se 1 sílaba porque a tônica é a última. Total: 6 sílabas poéticas.
Sai/a / bem / ou / mal 1 2 3 4 5	No português, contam-se as 5 sílabas do verso. Total: 5 sílabas poéticas

Com isso, temos que o que se considera arte maior e arte menor em português e em espanhol não coincide em número de sílabas poéticas. Como define Moisés (2004, p. 40-41), na métrica espanhola o verso de *arte mayor* tem nove sílabas ou mais e o verso de *arte menor* tem oito sílabas ou menos, enquanto na métrica luso-brasileira denomina-se arte maior o verso de oito sílabas ou mais, e arte menor o verso de sete sílabas ou menos. De forma semelhante, temos que redondilha menor portuguesa, por exemplo, é um pentassílabo, verso de cinco sílabas, enquanto a *redondilla menor* espanhola é um hexassílabo, verso de seis sílabas. O mesmo se aplica à redondilha maior portuguesa, que é um heptassílabo, verso de sete sílabas, enquanto a *redondilla mayor* espanhola é um octossílabo, verso de oito sílabas.

Assim, percebemos que os versos podem ter o mesmo número de sílabas gramaticais nos dois idiomas, mas a contagem das sílabas poéticas difere nas duas línguas – o que é relevante notar durante o processo tradutório, pois a equivalência de sílabas poéticas não

deverá ser medida em números que se referem ao sistema de cada idioma, e sim considerada de acordo com o entendimento do sistema métrico português.

Outra dimensão a ser considerada diz respeito à pontuação. Como discute Berman (2013, p. 78), a mudança da pontuação pode afetar consideravelmente o ritmo de um texto. Faleiros (2012, p. 45) afirma que, “em muitos poemas, a disposição das palavras no espaço e o corte nos versos substituem a pontuação e organizam o discurso no espaço, dando ritmo ao texto”. Da mesma forma, a tipografia no discurso poético é apontada pelo autor como uma das dimensões mais significativas, “[t]anto pelos efeitos de sentido causados pelos jogos no espaço, quanto pela expressividade dos caracteres e da pontuação, diferenciados ou ausentes, dentro de um determinado discurso” (FALEIROS, 2012, p. 45-46). No caso das fábulas de Iriarte, identificamos que o tratamento dado à pontuação seguiu as convenções literárias da época e, dessa forma, não se configura como um elemento esteticamente marcado.

Também a tipografia e a disposição gráfica, no nosso caso, não se apresentam como dimensões significativas, por estarmos lidando com um texto publicado nos primórdios da consolidação da imprensa, quando não havia recursos gráficos para inovações nesse sentido. Assim, esses dois aspectos também podem ser considerados padrão e pouco expressivos – embora ainda possamos refletir sobre a disposição das fábulas nas páginas. Nesse sentido, Faleiros (2009, p. 154) comenta como o corte de um poema de uma página para outra, comum em edições completas nas quais um poema é disposto em seguida do outro numa mesma página, “havendo páginas que se iniciam com dois ou três versos de um poema”, é algo que afeta a visibilidade do texto.

O conceito de visibilidade é definido por Laranjeira (2003, p. 101), que explica que, “antes de ler o poema, o leitor vê o poema e esta visão já condiciona as leituras que se darão posteriormente”, já que, “[a]o olhar para a página em que se insere o texto, ‘vê-se’ que se trata de um poema e não de um artigo de jornal, de uma carta ou de um conto, e isso já cria a predisposição, no leitor, para uma ‘leitura poética’ e não outra”. Embora já tenhamos reconhecido que a fábula versificada não seja propriamente um poema, por fazer uso de uma forma poética entendemos que tal colocação seja pertinente, pois a visibilidade nesse caso se aplica à percepção visual que o leitor tem do texto como um todo – considerando que, em sua maior parte, as fábulas de Iriarte são curtas e cabem em uma página.

Quanto às abordagens para a tradução dos versos, Britto (2006, p. 2-3) pondera que há duas abordagens básicas que podem ser adotadas: podemos ter por meta uma correspondência do tipo formal ou do tipo funcional. Conforme explica o autor, a correspondência formal buscaria recriar formas análogas às do texto de partida com os recursos da língua de chegada, e a correspondência funcional buscaria encontrar recursos formais da língua de chegada que tenham um significado análogo ao das formas utilizadas no texto de partida (BRITTO, 2006, p. 4). Nesse contexto, o autor se coloca duas perguntas: “as correspondências a serem buscadas devem ser de natureza formal ou funcional? É possível, na tradução de um mesmo poema, ora optar por uma solução formal, ora por uma funcional?” (2006, p. 4). Britto considera que, de forma ideal, se deveria buscar um recurso correspondente, nos planos formal e funcional, para cada recurso poético usado no texto de partida, o que reconhece nem sempre ser possível, resultando em que frequentemente se tenha que escolher uma solução que corresponda apenas a um dos planos, ou formal ou funcional. Acerca desse assunto, desenvolve:

O estabelecimento de correspondências — formais ou funcionais — dependerá sempre de uma avaliação pontual de um caso concreto. Dado um determinado poema a se traduzir, será necessário fazer um levantamento de seus diversos fatores componentes. Ao mesmo tempo em que identificamos esses componentes, temos de avaliá-los em termos da contribuição que cada um deles dá ao efeito total do poema. Em outras palavras, é preciso hierarquizá-los: sendo inviável qualquer projeto de tradução total — uma tradução em que absolutamente todos os componentes de um poema fossem recriados na tradução — somos obrigados a fazer uma seleção. Em resumo, nosso trabalho se resume a: (i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético; (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas. (BRITTO, 2006, p. 3-4)

Essa reflexão, de certa forma, nos ajuda a encontrar resposta para a nossa questão de pesquisa: “como atender forma e conteúdo na tradução das fábulas de Iriarte e qual aspecto priorizar quando necessário?”. Seguindo a proposta de Britto, reconhecemos que não é possível atender aos dois aspectos de forma constante, sendo então necessário identificar as características mais significativas do texto de Iriarte, atribuir uma prioridade a cada uma

dessas características em cada caso e recriar aquelas tidas como as mais significativas. Essa resposta pode ser vista como uma solução equilibrada no nosso entendimento.

Algo para se refletir, ainda, é a questão dos tipos de versos que podem ser mais comuns em uma cultura que na outra. De modo geral, observamos que há formas usadas por Iriarte – como soneto e redondilha – que fazem parte também da versificação portuguesa; contudo, há outras formas – como a silva e o romance – que são típicos da versificação espanhola. Britto discute esse tipo de caso com o exemplo da balada inglesa, que alterna versos mais longos e versos mais curtos e segundo o autor tem “conotações de simplicidade e *folksiness*”. Aponta que a balada poderia ser traduzida por uma redondilha menor, que teria conotações semelhantes, embora use versos de tamanho único, pentassílabos, e considera que traduzir a balada adotando a alternância de versos longos e curtos seria “uma correspondência puramente formal, já que esse tipo de metro não é comum em português” (BRITTO, 2006, p. 13). Deixaremos para desenvolver essa reflexão no projeto de tradução (capítulo 3, seção 3.3).

Por fim, terminamos esta seção com a proposta de Britto (2012, p. 145-146) de compensar o que se não se pode contemplar. O autor aponta que “[t]oda tradução é obrigada a alterar o original, mas idealmente essas alterações deverão ser discretas, de modo a não descaracterizar aspectos importantes do poema” (entendemos, aqui, que o que Britto chama de ‘alteração’ é uma retextualização que se distancia do texto-fonte, pois, por mais que um tradutor tenha como premissa manter-se próximo do texto-fonte, sempre vai oscilar em um *continuum* tradução-adaptação, a depender de questões pontuais que se apresentem no processo tradutório). Levando em conta que “as eventuais omissões e acréscimos também devem se dar sobre elementos que não sejam cruciais”, mas que isso nem sempre é possível, Britto defende que o tradutor lance mão de uma estratégia compensatória, em que use recursos para compensar a perda daqueles que não pôde traduzir. Como estamos buscando uma tradução que atenda forma e conteúdo e reconhecemos que será necessário priorizar as características mais significativas em cada caso, tal estratégia sem dúvida pode se mostrar um caminho promissor a ser trilhado.

2.6 Itens específicos da cultura

Ao fazer uma leitura aprofundada das fábulas de Iriarte para realizar um primeiro protótipo de tradução para este trabalho, identificamos a presença de elementos culturalmente marcados que poderiam se apresentar como desafios para a tradução, o que nos levou a perceber a necessidade de discutir a importância desses elementos no processo tradutório e a relevância de buscar soluções para o texto traduzido. Esse tema é discutido por diversos autores dos Estudos da Tradução – Nida (1945), Newmark (1988), Franco Aixelá (1996), Nord e Vermeer (1997), Asensio (2000), Molina (2001), Aubert (2006) – com diferentes abordagens e recortes teóricos. Trataremos do assunto a partir da perspectiva de Franco Aixelá (1996), professor e pesquisador dos Estudos da Tradução, tendo por base a tradução para o português de seu texto publicada na revista brasileira *In-Traduções (Itens culturais-específicos em tradução, 2013)*, com apoio em Mona Baker (1992) e Susan Bassnett (2005 [1980]), teóricas dos Estudos da Tradução.

De acordo com Franco Aixelá (2013, p. 187), “cada comunidade linguística ou comunidade linguística-nacional tem à sua disposição uma série de hábitos, julgamento de valores, sistemas de classificação, entre outros, que são às vezes muito diferentes e às vezes parecidos”. Isso significa que cada cultura tem uma experiência do mundo e uma maneira própria de nomear sua realidade, de modo que há diversos aspectos culturais que podem coincidir ou divergir de uma cultura para outra. Franco Aixelá argumenta que o fator de variabilidade entre as comunidades linguísticas tem que ser levado em conta pelo tradutor (como também já o havia comentado Levý, ao tratar de assimetria linguística):

Atualmente, há um claro reconhecimento do papel fundamental que a transferência cultural tem na tradução, fato que fica claro se pensarmos na presença do termo “cultural” e suas derivações em uma proporção significativa da bibliografia moderna na tradução. A assimetria cultural entre duas comunidades linguísticas é refletida necessariamente nos discursos de seus membros, com a potencial opacidade e inaceitabilidade que possa envolver no sistema cultural alvo. Assim, frente à diferença trazida pelo outro, com toda uma série de sinais culturais capazes de negar e/ou questionar nosso próprio estilo de vida, a tradução possibilita à sociedade receptora uma ampla variedade de estratégias, variando da conservação (aceitação da diferença por meio da reprodução dos sinais culturais no texto fonte), à naturalização (transformação do outro em uma réplica cultural). A escolha entre essas estratégias mostrará, entre outros fatores, o grau de tolerância da sociedade receptora e sua própria solidez. (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 187-188)

Franco Aixelá (2013, p. 190-191) afirma que esses elementos culturais, que chama de itens específicos da cultura⁷¹, “são geralmente expressados em um texto por meio de objetos e sistemas de classificação e medida, cujos usos estão restritos à cultura fonte, ou por meio da transcrição de opiniões e descrição de hábitos igualmente desconhecidos pela cultura alvo”. O autor explica que um item específico da cultura (IEC) não existe por si só, no contexto da tradução: resulta de um conflito advindo de um elemento presente no texto fonte que, “quando transferido para a língua alvo, constitui um problema de tradução em virtude da inexistência ou do diferente valor (tanto determinado pela ideologia, uso, frequência, etc.) do item dado na cultura da língua alvo” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 192). Com isso, conclui que os IECs são

[a]queles itens textualmente efetivados, cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu status intertextual diferente no sistema da cultura dos leitores do texto alvo. (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 193)

O pesquisador considera que qualquer item linguístico pode ser um IEC, já que essa classificação depende da sua função no texto e de como ele é percebido na cultura de chegada, e não do item em si isoladamente. Um dos casos exemplificados pelo autor é interessante para nossa discussão: a tradução de “cordeiro” na Bíblia (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 192). Em locais onde o cordeiro não é conhecido, ou nos quais sua imagem não está associada à ideia de inocência, o animal pode configurar-se como um ICE – como acontece na tradução para o inuíte, língua do povo esquimó. Já em locais onde o cordeiro é conhecido e está associado à imagem mencionada, o animal não será considerado um ICE – como acontece na tradução para o português brasileiro, por exemplo. Assim, percebemos que a classificação de uma palavra como ICE depende de sua função no texto e do par de línguas/culturas em questão.

Quanto às estratégias de tradução aplicadas aos ICEs, Franco Aixelá (2013, p. 196-200) discorre acerca de algumas possibilidades, comentando e exemplificando procedimentos de

⁷¹ Franco Aixelá adota o termo “culture-specific items”, primeiramente traduzido no Brasil como “itens culturais-específicos” no artigo que referenciamos como Franco Aixelá (2013) e que usamos para consulta. Preferimos não usar essa tradução para o termo por acreditar que uma forma mais adequada seria “itens específicos da cultura” – IECs. Portanto, estamos empregando a forma IEC neste trabalho.

tradução que podem ser combinados: um mesmo tradutor pode usar estratégias diferentes para traduzir um mesmo ICE no texto alvo. A opção escolhida em cada caso é influenciada por fatores textuais e deve ser julgada de acordo com sua relevância no texto. As estratégias elencadas pelo autor seguem uma escala, do menor para o maior grau de manipulação intercultural, e é dividida em dois grupos principais, que são separados pela sua natureza conservativa ou substitutiva – conservam ou substituem referências originais por outras, mais próximas da cultura de chegada. O quadro a seguir esquematiza as estratégias possíveis conforme descritas por Franco Aixelá, com adaptação de alguns exemplos para que melhor se adequem ao leitor de língua portuguesa.

Quadro 7 - Estratégias de tradução aplicadas aos ICEs

ESTRATÉGIA		DEFINIÇÃO/EXEMPLO
ESTRATÉGIAS DE CONSERVAÇÃO	REPETIÇÃO	Mantém-se o máximo possível da referência original (<i>Seattle</i> → Seattle). Em muitos casos, envolve um aumento no caráter exótico e arcaico do ICE, que é sentido mais estranhamente pelo leitor da língua alvo em função da distância cultural.
	ADAPTAÇÃO ORTOGRÁFICA	Inclui procedimentos como transcrição e transliteração, usados principalmente quando a referência original é expressa em um alfabeto diferente do que os leitores alvo utilizam, como do russo para o português (<i>Mapuha</i> → Marina).
	TRADUÇÃO LINGÜÍSTICA (NÃO-CULTURAL)	Escolhe-se uma referência denotativa muito próxima do original, aumentando sua compreensão ao oferecer uma versão da língua-alvo que ainda pode ser identificada com o sistema cultural do texto-fonte (<i>dollars</i> → dólares; <i>inch</i> → polegada)
	EXPLICAÇÃO EXTRATEXTUAL	Usa-se um dos procedimentos mencionados acima, mas se inclui explicação do significado ou implicações do ICE separada do texto (nota de rodapé, nota de fim, glossário, comentário/tradução entre parênteses, em itálico, etc).
	EXPLICAÇÃO INTRATEXTUAL	O mesmo que o caso anterior, mas o comentário é incluído como parte indistinta do texto, geralmente para não atrapalhar a atenção do leitor. Pode ser uma explicitação para desfazer ambiguidades, um dos traços mais universais da tradução.
ESTRATÉGIAS DE SUBSTITUIÇÃO	SINÔNIMOS	Recorre-se a algum tipo de sinônimo ou referência paralela para evitar repetir o ICE (<i>Bacardi</i> → saborosa aguardente; <i>Bacardi</i> → rum)
	UNIVERSALIZAÇÃO LIMITADA	O tradutor acha que o ICE é muito obscuro para seus leitores ou que há um outro, mais comum, e substitui-o por outra referência pertencente também à cultura da língua fonte (<i>five grand</i> → cinco mil dólares).
	UNIVERSALIZAÇÃO ABSOLUTA	O tradutor não encontra um ICE mais conhecido ou prefere apagar quaisquer conotações estrangeiras e escolher uma referência neutra para seus leitores (<i>corned beef</i> → fatias de presunto).
	NATURALIZAÇÃO	O tradutor decide trazer o ICE para o corpus intertextual visto como específico pela cultura da língua alvo (<i>Brigid</i> → Brígida).
	ELIMINAÇÃO	O tradutor acha que o ICE não é suficientemente relevante para o esforço de compreensão exigido de seu leitor, ou que é muito obscuro e não lhe é possível ou desejável usar procedimentos como o comentário, então omite o ICE.
	CRIAÇÃO AUTÔNOMA	Estratégia muito pouco usada, em que se acrescentam referências culturais não existentes no texto fonte. A tradução de títulos de filmes é um dos campos em que ocorrem exemplos desse tipo de tradução.

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Franco Aixelá (2013, p. 196-200), com adaptação de alguns exemplos

Franco Aixelá (2013, p. 194) distingue duas categorias básicas do ponto de vista do tradutor, no que diz respeito aos ICEs: nomes próprios e expressões comuns – que, segundo o autor, referem-se a “objetos, instituições, hábitos e opiniões restritos a cada cultura e que não podem ser incluídos no campo dos nomes próprios”. Na leitura das fábulas de Iriarte, como já mencionamos, alguns elementos foram identificados como ICEs. Esses elementos coincidem em parte com os destacados por Franco Aixelá: podemos dizer que se concentram, em sua maioria, nas categorias topônimos/antropônimos (nomes próprios de lugares e de pessoas) e expressões idiomáticas (inseridas na categoria das expressões comuns). A essas, adicionamos uma, de especial relevância em um gênero textual protagonizado principalmente por animais: a categoria dos animais endêmicos. A seguir, veremos as especificidades de cada uma delas.

2.6.1 Topônimos e antropônimos

Os nomes próprios podem referir-se a topônimos, que são nomes de lugares, e a antropônimos, que são nomes de pessoas. Em ambos os casos, diferentes estratégias de tradução podem ser adotadas, como vimos no quadro acima: pode-se repetir o nome, adaptar a ortografia, naturalizá-lo, etc; e a decisão por uma estratégia ou por outra vai depender do tipo de nome, da tradição de uma dada cultura para tradução desse nome, da função que ele exerce no texto, da relevância que lhe é atribuída em cada caso e até mesmo do público-alvo. Franco Aixelá (2013), partindo da perspectiva de Theo Hermans⁷², considera que os nomes próprios podem ser divididos em duas categorias: convencionais e carregados.

Os nomes próprios convencionais são aqueles “vistos como ‘desmotivados’, não tendo significados próprios”, como aqueles que se enquadram sob a percepção coletiva que nós temos de nomes próprios “sem significado”, além das analogias textuais ou intertextuais possíveis que os autores – infelizmente para os tradutores – tendem a ativar. Os nomes próprios carregados são “aqueles nomes literários que são de alguma forma vistos como ‘motivados’; eles variam de nomes e apelidos vagamente sugestivos a notoriamente ‘expressivos’, e incluem aqueles ficcionais, assim como nomes não ficcionais, cujas associações históricas ou culturais resultaram no contexto de uma cultura particular”. (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 195)

⁷² HERMANS, Theo. On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar. In: Michael Wintle (ed.). *Modern Dutch Studies*. London: Athlone, 1988. p. 11-13.

Isso significa que os nomes próprios carregados, vistos como motivados, podem indicar, por exemplo, se um local é auspicioso ou não (espera-se que um Jardim Encantado seja agradável e uma Floresta das Trevas seja perigosa), o temperamento de uma personagem (Amara pode ser uma mulher amarga), se a personagem é do sexo masculino ou feminino (Daniel ou Daniela), se trata-se de um animal (Totó ou Bichano), se pertence a determinada cultura (em uma obra ambientada no Brasil, Hans pode representar um alemão e Juana, uma espanhola), entre outros. Os sete anões de Branca de Neve, animação da Disney de 1937, exemplificam bem os antropônimos motivados: Atchim, Dengoso, Dunga, Feliz, Mestre, Soneca e Zangado são nomes que fazem referência a características da personalidade de cada personagem. A propósito, Branca de Neve também é um antropônimo motivado, que se refere à aparência da personagem.

Em outros casos, portanto, um nome pode ser só um nome, sem outras conotações subjacentes. No caso dos nomes convencionais, vistos como desmotivados, Franco Aixelá explica que atualmente (seu texto é da década de 1990) tende-se a repetir, transcrever ou transliterar, “exceto quando há uma tradução pré-estabelecida baseada em tradição (importantes topônimos, nomes históricos ficcionais ou não ficcionais, como santos, reis, etc.)” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 195). No Brasil, observamos que é comum naturalizar ou substituir nomes próprios na literatura infantil e repetir ou transliterar nomes próprios na literatura voltada para o público adulto, embora seja comum ver traduções já consolidadas, independentemente do público-alvo, para nomes próprios já incorporados à cultura nacional, como os antropônimos Cleópatra, Napoleão Bonaparte e Martinho Lutero, e os topônimos Londres, Moscou e Nova Iorque.

Quanto às estratégias que podem ser utilizadas para a tradução, pode-se repetir o nome, adaptá-lo ortograficamente quando advindo de um alfabeto não latino, universalizá-lo com a substituição por uma referência menos marcada ou neutra, naturalizá-lo adaptando sua morfologia à língua-alvo, mantê-lo acrescentando uma explicitação intra ou extratextual, ou mesmo omiti-lo. Um bom exemplo de estratégias de tradução é o caso do sapo dos Muppets, show de fantoches infantil criado nos anos 1950 nos Estados Unidos e traduzido no Brasil. Durante décadas, esse personagem – que em inglês se chama Kermit –

teve seu nome traduzido em português brasileiro como Caco, uma universalização. Em 2001, com o lançamento de um novo filme da franquia, o seu nome no Brasil foi alterado para o original, Kermit, uma repetição. Algo semelhante aconteceu no país com outras personagens da Disney, como o Ursinho Pooh, que antes conhecíamos como Puff, e a fada Tinker Bell, que antes chamávamos de Sininho.

Algumas das fábulas de Iriarte mencionam locais ou personagens históricas que dificilmente podem ser recuperados pelo leitor brasileiro contemporâneo, embora fossem certamente bem conhecidos pelo público espanhol da época. Um exemplo é a menção à espada de Tomás de Ayala. Uma pesquisa permite descobrir que o capitão *Don* Tomás de Castro Ayala foi um dos principais cavaleiros da ilha de Tenerife (berço de Iriarte) no século XVIII. É bem provável que o leitor espanhol da época soubesse que, quando Iriarte menciona Tomás de Ayala, está mencionando um grande capitão. Não parece impróprio, portanto, pensar que a omissão do nome e a explicitação do que ele representa seja um caminho adequado a ser seguido. Ao mesmo tempo, não parece absurda a opção de manter o nome do capitão, que pode ser um elemento de estrangeiridade capaz de manter a cor local. A esse respeito, Neckel (2012) comenta, discorrendo acerca do pensamento de Levý:

Uma preocupação fundamental para o tradutor é escolher que papel as particularidades históricas e nacionais da cultura fonte exercerão no texto da tradução. As dificuldades quanto a isso já se iniciam na determinação de quais são propriamente essas particularidades, e se são mesmo pertencentes a uma dada cultura ou se fazem parte de uma consciência cultural internacional. É importante que o tradutor observe se a língua exerce um papel fundamental na constituição dessa particularidade, que perceba se os elementos linguísticos possuem significados específicos à cultura de que fazem parte, de forma que se possa mantê-los no texto traduzido na tentativa de preservar o colorido estrangeiro. (NECKEL, 2012, p. 19)

Não há, portanto, regras rígidas para a tradução de nomes próprios, que podem ser traduzidos (ou não-traduzidos) conforme cada caso e em função do público-alvo, de modo que seja possível identificar o papel motivado ou não motivado que cada nome desempenha e a relevância que lhe é atribuída para a construção imagética do texto, para o reconhecimento da alteridade e para a versificação em si, no caso de Iriarte – sem deixar de levar em conta as traduções pré-estabelecidas baseadas em tradição. A postura adotada para

a tradução de topônimos e antropônimos nas fábulas de Iriarte, em casos gerais e específicos, será discutida no projeto de tradução, apresentado na seção 3.3.

2.6.2 Expressões idiomáticas

As expressões idiomáticas são parte de uma língua ou uma cultura e relacionam-se com a forma como um povo enxerga e vivencia o mundo e, conseqüentemente, como pensa e se expressa. A tradução de expressões idiomáticas pode configurar-se como um problema, já que estas formam um bloco de significado cujas palavras não fazem sentido isoladamente. Franco Aixelá não trata das expressões idiomáticas em particular, embora possamos incluí-las na categoria “expressões comuns”, mencionada pelo autor; essa categoria, contudo, é bastante abrangente e não nos oferece o suporte necessário para tratar das particularidades desse tipo de ICE. Desse modo, buscaremos apoio em outras autoras que também tratam do assunto, como Baker (1992) e Bassnett (2005 [1980]).

Segundo Baker (1992, p. 67), as expressões idiomáticas são formas cristalizadas da língua e permitem pouca ou nenhuma variação, e frequentemente produzem significados que não podem ser deduzidos de seus componentes individuais. Nesse tipo de expressão, de acordo com a autora, não é possível alterar a ordem das palavras, adicionar, substituir ou excluir uma palavra, ou mesmo mudar sua estrutura gramatical, pois para que a expressão seja reconhecida por uma comunidade linguística é preciso que ela se apresente em sua forma consolidada: “uma expressão fixa evoca na mente do leitor ou ouvinte uma série de associações ligadas aos contextos típicos em que a expressão é usada”⁷³ (BAKER, 1992, p. 68).

A tradução de uma expressão idiomática exige pesquisa sobre as culturas de partida e de chegada. Bassnett (2005, p. 44) afirma que, nesse processo, “o tradutor tem que levar em conta o problema da interpretação acrescido do problema da seleção de uma expressão-meta, a qual terá um significado aproximadamente semelhante. A tradução exata é impossível.” Os principais problemas para a tradução desse tipo de ICE, conforme discutido por Baker (1992, p. 68) e em consonância com a colocação de Bassnett, referem-se a duas áreas principais: 1) a

⁷³ Tradução nossa de: “A fixed expression evokes in the mind of the reader or hearer a range of associations connected with the typical contexts in which the expression is used”.

capacidade de reconhecer e interpretar corretamente uma expressão idiomática, e 2) as dificuldades envolvidas em traduzir os vários aspectos do significado de uma expressão idiomática no idioma de destino. As duas autoras apontam, portanto, no caso da tradução desse tipo de ICE, problemas de compreensão na língua/cultura-fonte e de retextualização na língua/cultura-meta.

Algumas estratégias para a tradução de uma expressão idiomática são apresentadas por Baker (1992, p. 76-85): 1) usar uma expressão idiomática que tenha significado e forma similar, 2) usar uma expressão idiomática com significado análogo mas com forma diferente, 3) mantê-la na língua estrangeira, 4) parafraseá-la, 5) optar por um dos significados em casos de ambiguidade da expressão ou 6) omiti-la. Essas estratégias aproximam-se daquelas elencadas por Franco Aixelá e, segundo Baker, a aceitabilidade de cada uma delas depende do contexto em que uma dada expressão idiomática é traduzida: “a primeira estratégia descrita – o uso de uma expressão idiomática na língua-alvo que tenha significado e forma similar – pode parecer a solução ideal, mas nem sempre é esse o caso. Questões de estilo, registro e efeito retórico também devem ser levadas em consideração”⁷⁴ (BAKER, 1992, p. 76).

E, em casos de assimetria linguística, Bassnett (2005, p. 44-45) aponta como caminho que o tradutor perceba a intraduzibilidade da expressão no nível linguístico, aceite a falta de uma convenção cultural semelhante na língua meta, considere os limites de variação das expressões disponíveis na língua-meta tendo em vista variações no registro, considere o significado da expressão em seu contexto particular e substitua na língua-meta o núcleo invariável da expressão em seus dois sistemas referenciais, que são o sistema do texto e o sistema da cultura. Entendemos que a função da expressão e seu contexto de uso específico no texto são essenciais, nesse caso. Essa visão dialoga com o pensamento de Levý, que tem uma abordagem funcional, conforme discute Neckel:

De um ponto de vista prático, para ele [Levý], o principal foco do tradutor deve estar em compreender as funções constituídas no texto fonte e trazê-la ao texto alvo. Isso significa, por exemplo, que, quando os elementos linguísticos de uma frase possuem mais do que meramente um significado denotativo, apresentando também

⁷⁴ Tradução nossa de: “*The first strategy described, that of finding an idiom of similar meaning and similar form in the target language, may seem to offer the ideal solution, but that is not necessarily always the case. Questions of style, register and rhetorical effect must also be taken into consideration*”.

determinada função informativa, a tarefa do tradutor é reproduzir primeiramente essa função, e somente depois, se for preciso, traduzir o significado denotativo das palavras, uma vez que a função pode estar fundamentada “em alguns dos menores elementos informativos (palavras), e normalmente é irrelevante quais desses devem ser preservados” (1969, p. 105). Assim, por exemplo, ao se deparar com um trocadilho, não é fundamental que o tradutor utilize as mesmas palavras em sua tradução; o que se pede é que consiga reconhecer o que está em jogo, e, assim, trazer tal trocadilho para a cultura alvo, exercendo a tradução função similar ao que se tem no original. (NECKEL, 2012, p. 19)

Em algumas das fábulas de Iriarte ocorre o uso de expressões idiomáticas, e sua tradução para o português deve exigir atenção especial. Não apenas são ICEs, por natureza difíceis de traduzir, como também estão encaixadas em versos com métrica e rima, o que de certa forma limita as possibilidades de tradução. Um exemplo é a expressão “*con su pan se lo coma*”, que, segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, expressa indiferença ante uma atitude ou decisão de outrem. Como essa expressão consiste em um dos versos de uma fábula, sua tradução exigirá uma solução que resolva a construção de sentido e se enquadre na forma estabelecida.

2.6.3 Animais endêmicos

Quando consideramos que os animais podem ser endêmicos de uma região, ou seja, nativos ou exclusivos de determinado espaço geográfico, é possível considerar que tais animais fazem parte da cultura de sua região. Com isso, podemos entender que, num contexto de tradução em que há uma profusão de personagens animais, certos animais podem configurar-se como ICEs. Em suas fábulas, Iriarte muitas vezes se refere a espécies animais corriqueiras de sua região, como o barbo (peixe de água doce nativo da Península Ibérica), o sacre (espécie de falcão encontrado na Europa e na Ásia) e o podengo (cão perdigueiro muito usado na caça às lebres), que aqui estamos considerando como ICEs. Essas espécies podem ser desconhecidas pelo público brasileiro e mantê-las na tradução pode não ser interessante, já que muitas vezes o propósito de mencioná-las é que o leitor identifique de imediato as características de cada animal e possa associá-las com determinadas características humanas.

As implicações do uso de personagens animais já foram discutidas na seção 1.1 *O gênero fábula*, mais especificamente no item 1.1.5 *Personagens*. Vimos que as associações estabelecidas entre os comportamentos humano e animal não têm validade absoluta, mas pode-se admitir a associação de certos animais a determinados traços de personalidade, embora o mesmo animal possa representar qualidades humanas diferentes em fábulas diversas. A atribuição de qualidades, características e comportamentos humanos aos animais ocorre em todo o mundo e não tem base em conhecimentos científicos acerca de tais animais, apenas na observação popular. No quadro abaixo, esquematizamos as associações entre animais e qualidades humanas mencionadas por Portella (1983, p. 135-136):

Quadro 8 - Associações entre animais e qualidades humanas

águia:	força, argúcia, inteligência	javali:	ferocidade, força bruta
boi:	retidão, paciência, laboriosidade	leão:	força, majestade, prepotência
burro:	estupidez, ingenuidade	lebre:	rapidez
cabrito:	agilidade	lobo:	maldade, prepotência, ferocidade
cão:	fidelidade	macaco:	caretice, agilidade
castor:	operosidade, engenhosidade	mosca:	impertinência, imundície
cavalo:	inteligência, fidelidade	ovelha:	bondade, paciência
cobra:	periculosidade, maldade, solércia	pavão:	vaidade, empáfia
coelho:	fecundidade	pomba:	simplicidade, pureza
cordeiro:	ingenuidade, inocência	raposa:	astúcia, esperteza, inteligência
formiga:	operosidade	tartaruga:	persistência
galo:	vigilância	tubarão:	voracidade, ferocidade
gato:	agilidade	urubu:	agouro
gavião:	rapacidade	veado:	vaidade, feminilidade
gralha:	loquacidade	vespa:	ferocidade

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Portella (1983, p. 135-136)

Ou seja, é importante lembrar que, no gênero fabulístico, são atribuídas características do comportamento humano às personagens (geralmente) animais, que assim representam estereótipos como o trabalhador, o preguiçoso, o vaidoso, ou apresentam uma qualidade humana de forma rasa e simplista, sem complexidade psicológica e sem desenvolvimento da

personagem durante a narrativa, que é sempre curta. A associação de uma qualidade ou um estereótipo a determinado animal, como aparece no quadro acima, pode parecer evidente ou amplamente conhecida, mas pensando em taxonomia, se sairmos da classificação mais ampla – peixe, falcão, cachorro – e passarmos para as espécies – barbo, sacre, podengo – as associações populares e aparentemente universais perdem transparência e passam a depender do conhecimento de espécies locais, o que pode se configurar, e amiúde se configura, como um problema de tradução.

No caso dos animais mencionados como exemplo, na fábula em que se inserem, o barbo representa o exímio nadador e o sacre, o ás dos ares. No entanto, nenhum dos dois é explicitado como peixe ou como falcão, as menções são apenas às espécies. É possível que, para a tradução, seja mais interessante encontrar animais ou espécies com representações semelhantes na cultura de chegada, de modo a provocar no leitor o devido impacto, que poderia ser amortecido caso o desconhecimento do animal exigisse uma consulta a um motor de busca ou a um dicionário. Ao mesmo tempo, reconhecemos que a escolha de um animal tipicamente brasileiro poderia dar um colorido diferente ao texto, reduzindo sua alteridade ou mesmo causando estranhamento.

Nesse sentido, podemos apontar como exemplo o caso do professor Câmara Cascudo, estudioso dos contos folclóricos do Brasil, que compila “várias fábulas pertencentes a Esopo, Fedro e La Fontaine recolhidas do folclore brasileiro. Nelas, aparecem animais com o nome de cágado, teiú, timbu e preguiça, o que evidencia o abasileiramento das narrativas clássicas feito pelo povo” (VALE, 2008, p. 44). Ainda que esse processo de apropriação das fábulas seja legítimo – no sentido de que “as fábulas existentes, quer sejam clássicas ou modernas, vão sendo recontadas e retraduzidas ao longo dos séculos e acabam recebendo contribuições das culturas que as recebem, de modo que as histórias resultantes podem manter apenas um tênue traço daquelas que lhes deram origem” (ROSAS, 2018, p. 39) –, não podemos deixar de refletir sobre o estranhamento de fazer com que Iriarte se refira a animais tão tipicamente brasileiros como cágado, teiú, timbu ou preguiça; nem sobre o quanto esse tipo de escolha faria com que o texto se tornasse mais nacional e menos estrangeiro. Destacamos que essa não é uma regra universal, mas faz parte da lógica interna que estamos adotando. Cabe pensar sobre o assunto e apontar direções no projeto de tradução, que será apresentado no capítulo 3, seção 3.3.

Capítulo 3: Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa se insere claramente no campo dos Estudos da Tradução. A abordagem utilizada para o desenvolvimento e a apresentação da pesquisa é a ‘tradução comentada’, gênero textual de aplicação acadêmica, discutido no capítulo 2, seção 2.1. Como já mencionamos antes, em *The Map: a beginner's guide to doing research in translation studies* (WILLIAMS e CHESTERMAN, 2002), a tradução comentada é citada como uma modalidade de pesquisa introspectiva e retrospectiva, inserida no ramo da análise textual.

O objetivo geral desta tese é elaborar uma tradução comentada de parte do fabulário de Tomás de Iriarte, do espanhol para o português brasileiro, tendo o público adulto como alvo da tradução. Como objetivos específicos, nos propomos a investigar o gênero ‘fábula’ e seu público-alvo, apresentar o autor e tradutor Tomás de Iriarte, apresentar as fábulas de Iriarte, suas traduções para o português e a circulação destas no Brasil, discutir o gênero acadêmico ‘tradução comentada’, investigar a prática da retradução, apresentar estratégias tradutórias, discutir forma e conteúdo na tradução de versos e investigar estratégias para a tradução de itens específicos da cultura. Tudo isso pondo em prática o investigado por meio da retradução das vinte e cinco fábulas selecionadas, que são fundamento desta tese.

O método usado para o desenvolvimento desta pesquisa será apresentado na seção 3.1 *Etapas da metodologia adotada*. O recorte do objeto de estudo será descrito na seção 3.2 *Seleção do corpus para tradução*. A abordagem que embasa a tradução será discutida na seção 3.3 *Projeto de tradução*. Os comentários à tradução serão desenvolvidos a partir de dados coletados nos textos de chegada, em contraposição aos textos de partida, conforme descrição apresentada na seção 3.4 *Esquema proposto para os comentários*.

3.1 Etapas da metodologia adotada

A tese aqui desenvolvida segue uma metodologia que pode ser dividida em etapas, as quais se referem aos passos dados na direção dos objetivos definidos acima. A princípio, desenvolvemos um estudo do contexto literário do autor, de sua obra e do gênero literário

escolhido para tradução (fábula). Esse estudo baseou-se em revisão bibliográfica, visita presencial a bibliotecas, consulta a base de dados digitais de bibliotecas, sebos e hemeroteca, aquisição de obras em sebos para verificação de traduções nelas contidas, apresentação dos dados coletados em textos descritivos e compilação de resumo dos dados em quadros, quando pertinente.

Em seguida, desenvolvemos uma discussão teórica acerca do gênero escolhido para a estruturação da tese (tradução comentada), da retradução (que é o nosso caso), de possíveis estratégias tradutórias que guiem o trabalho, de tradução de versos e de itens específicos da cultura. Essa etapa foi feita a partir de revisão bibliográfica e retomada de alguns pontos que discutimos previamente em pesquisa desenvolvida durante o mestrado.

O próximo passo consistiu na seleção de um conjunto de fábulas a serem traduzidas. Para tanto, estabelecemos os critérios para seleção (que serão descritos na seção 3.2), apoiando-nos na distribuição das fábulas em grupos temáticos conforme proposto pelo organizador da edição das fábulas que escolhemos usar como texto de partida. Nossa seleção combinou essa divisão por temas com escolhas próprias baseadas no interesse que nos despertou cada fábula. Um critério subjetivo, mas inevitável, pautado na sensibilidade tradutória até agora adquirida.

A seguir, elaboramos um projeto de tradução alinhado ao arcabouço teórico discutido (que será apresentado na seção 3.3). Para isso, retomamos cada um dos pontos desenvolvidos na discussão teórica, relacionando as teorias às questões específicas do nosso objeto de estudo e estabelecendo nosso posicionamento frente a eles. Ademais, retomamos alguns pontos já investigados previamente em pesquisa realizada para elaboração de TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), no curso de Bacharelado em Tradução, nos idos de 2013.

Dando continuidade, nos dedicamos a descrever o modelo escolhido para os comentários sobre a tradução e, posteriormente, após redigir os comentários, voltamos a ele para atualizar o que de fato foi feito e apontar o que não funcionou ou se mostrou inadequado para o desenvolvimento dos comentários. Para estabelecer um modelo, nos debruçamos sobre uma das teorias que apresentamos no arcabouço teórico (descreveremos o modelo na seção 3.4).

O passo a seguir consistiu na realização da tradução a partir do projeto de tradução definido (o que será apresentado no capítulo 4). Nessa etapa, as 25 fábulas selecionadas

foram organizadas dentro de quadros, contendo uma coluna com o texto de partida, outra coluna com o texto de chegada, uma linha superior com o título, uma linha logo abaixo com a sentença moral, numeração de versos, marcação de estrofes e indicação do esquema de rimas. O primeiro passo para a tarefa de traduzir o *corpus* selecionado foi uma análise das formas poéticas, de modo a identificar a métrica, as rimas, a presença ou ausência de um ritmo marcado, a divisão de estrofes, a escansão. Observamos que as fábulas de Iriarte apresentam ritmo inconstante, sem padrão, fato de grande relevância; portanto, definimos que o ritmo não seria considerado como delimitador das soluções de tradução. Depois, procedemos a uma análise textual que buscou elucidar as possibilidades de sentido para itens lexicais e textualizações diversas, inclusive expressões idiomáticas.

A partir desse ponto, o processo se deu da seguinte forma: foi feita uma primeira tradução mais à letra, nem sempre respeitando métrica e rima, a qual foi em seguida aprimorada com a busca de sinônimos e rimas, reescrituras e retextualizações, para se chegar a uma solução que atendesse também aos aspectos formais. As traduções foram realizadas com apoio de dicionários bilíngues e monolíngues, dicionários de rimas, dicionários de sinônimos e de ideias afins, além de pesquisa contextual para situações específicas. Após essa etapa estar concluída para as 25 fábulas do *corpus*, foi feita uma revisão geral com o propósito de melhorar a fluidez do texto e manter certa coerência nas escolhas para termos que se repetem numa mesma fábula ou em mais de uma. Após essa primeira revisão, os textos traduzidos passaram por revisão da coorientadora.

Em seguida, passamos à seleção de questões de interesse para comentário em cada fábula. Nesse momento, com todas as traduções feitas, organizamos um quadro (que apresentamos em apêndice) onde elencamos as questões de interesse para comentário, com o propósito de identificar rapidamente o que pode ser comentado em cada texto traduzido, de modo que possamos agrupar os comentários de um mesmo tipo: por exemplo, formas de traduzir as espécies animais, que são os principais personagens das fábulas de Iriarte.

Num próximo momento, partimos para a reflexão e redação dos comentários a partir dos dados coletados nos textos de partida e de chegada em consonância com os pressupostos teóricos apresentados (os comentários serão apresentados no capítulo 5). Para isso, recorreremos ao quadro com as questões de interesse e consultamos o projeto de tradução, de modo a contemplar todos os pontos que estabelecemos no projeto. A reflexão desenvolvida

para a redação dos comentários, muitas vezes, nos conduziu a um retorno às traduções já feitas para a busca de soluções que nos parecessem mais adequadas, o que resultou em diversas alterações nos textos de chegada, demonstrando que a reflexão sobre a tradução pode contribuir para o aprimoramento desta.

Por fim, nos dedicamos à redação da introdução, das conclusões e dos paratextos necessários para a construção da tese, e à revisão de cada uma das seções desenvolvidas, atualizando seus textos conforme sugestões advindas da orientação, coorientação e banca de qualificação desta pesquisa.

3.2 Seleção do *corpus* para tradução

Tendo em vista que um trabalho de doutorado tem um tempo limite para ser desenvolvido, e por este trabalho especificamente tratar de uma tradução comentada, que envolve ampla discussão teórica antes da tradução propriamente dita e uma reflexão aprofundada após a tradução, consideramos adequado propor um recorte da obra fabulística de Iriarte para compor um *corpus* de trabalho, tendo o cuidado de estabelecer critérios para a seleção que garantam a exemplaridade do conjunto escolhido.

O professor, escritor e crítico literário Prieto de Paula (2018), no extenso prefácio que apresenta uma edição de 2018 de *Fábulas Literarias* (a que estamos usando como texto de partida), propõe uma classificação das fábulas de Iriarte por núcleos temáticos, apontando a pertinência desse critério tendo em vista que a originalidade de Iriarte está justamente nos temas que aborda. Os núcleos temáticos propostos por Prieto de Paula (2018, p. 70) estão dispostos no quadro 9.

Consideramos que a seleção de 5 fábulas de cada grupo temático, totalizando 25 fábulas, pode ser uma boa amostragem da obra fabulística de Iriarte para tradução (praticamente um terço das 76 fábulas que compõem sua obra), mesmo que não necessariamente esses grupos tenham igual peso relativo dentro do fabulário iriartiano. Nem mesmo Prieto de Paula chega a distribuir todas as fábulas de Iriarte dentro da classificação proposta, mas dá as diretrizes para que possamos classificar as que não foram mencionadas pelo autor dentro das categorias.

Quadro 9 - Núcleos temáticos das fábulas de Iriarte

1. Normas que devem ser cumpridas no processo da criação literária (conciliação entre natureza e arte, clareza, variedade, seleção de motivos, equilíbrio entre conteúdo e forma, conjugação entre utilidade e deleite, erros lexicais decorrentes de estrangeirismos ou termos arcaicos, etc);
2. Defeitos nos quais costumam incorrer os escritores, devido a causas literárias (maus tradutores, autores sem originalidade, etc) e a motivos humanos em geral (plagiários, vaidosos, etc);
3. Características negativas do mundo literário, e especificamente das relações entre os escritores que o habitam (falta de solidariedade, polêmicas mesquinhas, ressentimentos, etc);
4. Apreciação incorreta ou invertida da obra literária, devido à ignorância, à estupidez ou à preterição de razões literárias frente a outras, extraliterárias;
5. Conselhos gerais de ordens variadas, advertências curiosas (valor geral da fábula, receio de obras escritas por vários, conveniência de ler nas línguas originais e não em más traduções, modos distintos de crítica, etc.

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Prieto de Paula (2018, p. 70-72)

Para escolher 5 fábulas dentro de cada grupo, utilizamos como parâmetro outros dois critérios: o tipo de verso e a diversidade do assunto tratado. Como vimos na seção *1.4 Apresentação das fábulas de Iriarte*, o autor destaca ao final do conjunto de fábulas um índice com os 40 tipos de verso utilizados (que, na verdade, incluem também formas poéticas); assim, consideramos adequado propor uma seleção de fábulas que contemple diversos tipos de versos e formas poéticas. Ademais, buscamos escolher fábulas que tratem de temas bem variados, considerando seu aspecto pedagógico, de modo a formar um conjunto que tenha exemplaridade diante da obra completa. E, por fim, levamos em conta o interesse pessoal despertado por cada fábula. Com isso, selecionamos para tradução as seguintes fábulas, que se distribuem em 16 tipos de verso ou forma poética (40% do total) e se inserem nos 5 grupos identificados por Prieto de Paula (2018):

Quadro 10 - Corpus selecionado, seus núcleos temáticos, sentenças morais e tipos de verso ou forma poética

FÁBULA		SENTENÇA MORAL	VERSO/ FORMA POÉTICA
GRUPO 1	VIII – El burro flautista	<i>Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad.</i>	Redondilla menor
	XIII – El pato y la serpiente	<i>Más vale saber una cosa bien que muchas mal.</i>	Endechas de 7 sílabas
	XX – La abeja y el cuclillo	<i>La variedad es requisito indispensable en las obras de gusto.</i>	Redondillas
	XXXIV – El cuervo y el pavo	<i>Cuando se trata de notar los defectos de una obra, no deben censurarse los personales de su autor.</i>	Versos de 8 sílabas y de 6, alternados, con dos asonantes
	XXXI – La ardilla y el caballo	<i>Algunos emplean en obras frívolas tanto afán como otros en las importantes.</i>	Romance con quebrados de 4 sílabas
GRUPO 2	XVI – La avutarda	<i>Muy ridículo papel hacen los plagarios que escriben centones.</i>	Cuartetos decasílabos
	XXVII – La mona	<i>Hay trajes propios de algunas profesiones literarias, con los cuales aparentan muchos el talento que no tienen.</i>	Pareados de 8 sílabas
	XXVIII – El asno y su amo	<i>Quien escribe para el público, y no escribe bien, no debe fundar su disculpa en el mal gusto del vulgo.</i>	Silva
	XLIV – La espada y el asador	<i>Contra dos especies de malos traductores.</i>	Endecasílabos pareados
	LIX – El topo y otros animales	<i>Nadie confiesa su ignorancia, por más patente que ella sea.</i>	Endechas de 7 sílabas
GRUPO 3	IX – La hormiga y la pulga	<i>Para no alabar las obras buenas, algunos las suponen de fácil ejecución.</i>	Silva
	XIX – La cabra y el caballo	<i>Hay malos escritores que se lisonjean fácilmente de lograr fama póstuma cuando no han podido merecerla en vida.</i>	Silva
	XXVI – El león y el águila	<i>Los que quieren hacer a dos partidos, suelen conseguir el desprecio de ambos.</i>	Romance
	XXXII – El galán y la dama	<i>Cuando un autor ha llegado a ser famoso, todo se le aplaude.</i>	Soneto
	XXXVII – El buey y la cigarra	<i>Muy necio y envidioso es quien afea un pequeño descuido en una obra grande.</i>	Silva
GRUPO 4	III – El oso, la mona y el cerdo	<i>Nunca una obra se acredita tanto de mala como cuando la aplauden los necios.</i>	Redondillas con los consonantes alternados
	XI – Los dos conejos	<i>No debemos detenernos en cuestiones frívolas, olvidando el asunto principal.</i>	Redondilla menor
	XXXVI – La compra del asno	<i>A los que compran libros sólo por la encuadernación.</i>	Redondilla menor
	XLII – El gato, el lagarto y el grillo	<i>Por más ridículo que sea el estilo retumbante, siempre habrá necios que le aplaudan, sólo por la razón de que se quedan sin entenderle.</i>	Endecasílabos pareados esdrújulos
	L – Los dos tordos	<i>No se han de apreciar los libros por su bulto ni su tamaño.</i>	Octavas en versos de 8 sílabas
GRUPO 5	I – Prólogo: El elefante y otros animales	<i>Ningún particular debe ofenderse de lo que se dice en común.</i>	Endechas de 7 sílabas
	XXIV – El papagayo, el tordo y la marica	<i>Conviene estudiar los autores originales, no los copiantes y malos traductores.</i>	Silva
	XLI – El té y la salvia	<i>Algunos sólo aprecian la literatura extranjera, y no tiene la menor noticia de la de su nación.</i>	Silva
	LXIV – La rana y la gallina	<i>Al que trabaja algo, puede disimularsele que lo pregone; el que nada hace, debe callar.</i>	Sextinas, o sextas rimas
	LXVII – La víbora y la sanguijuela	<i>No confundamos la buena crítica con la mala.</i>	Serventesios

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Prieto de Paula (2018, p. 70-72 e p. 243-244)

3.3 Projeto de tradução

A partir do que discutimos no capítulo 2, consideramos que a tradução é um processo que envolve leitura, interpretação e retextualização, e que é fundamental ter em mente que todo sistema linguístico difere de qualquer outro em termos de estrutura, de repertório, de normas de uso, além de outros fatores, como aspectos culturais e de tradição literária, por exemplo. Em razão dessas diferenças, o texto-alvo vai sempre apresentar, em relação ao texto-fonte, formas diferentes de dizer o mesmo, o que ocorre em função de muitos fatores: o par de línguas em questão, o propósito da tradução, o público-alvo definido, o momento em que a tradução é feita, a ideologia do tradutor, entre diversos outros aspectos co-textuais e contextuais.

Assim, consideramos a tradução como uma prática produtora de significados, que permite a construção de múltiplas retextualizações e não pode ser vista como uma operação meramente linguística, como um transporte entre línguas feito por um tradutor supostamente neutro. E, se não é possível considerar neutralidade por parte do tradutor, se faz necessário refletir sobre a postura adotada ante a tradução, o que de certa forma direciona as decisões tomadas durante o processo tradutório. Para tanto, é importante estabelecer um projeto de tradução coerente e consistente. Tal argumento é defendido por Berman (1995), que aponta que

[t]oda tradução coerente apoia-se em um projeto, ou uma intenção articulada. Esse projeto ou intenção são determinados tanto pela posição tradutória quanto pelas exigências específicas impostas pela obra a ser traduzida. [...] O projeto define a maneira como o tradutor vai, por um lado, realizar a translação literária; e, por outro, assumir a tradução, escolher um “modo” de tradução, uma “forma de traduzir”.⁷⁵ (BERMAN, 1995, p. 76)

A tradução a ser realizada no âmbito desta tese, portanto, tem como ponto de partida premissas que constituem um projeto de tradução. Tal como concebemos o projeto, essas

⁷⁵ Tradução nossa de: “*Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée. Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire. [...] Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un « mode » de traduction, une « manière de traduire »*”.

premissas repousam sobre seis aspectos: i) como deve se configurar a tradução comentada que nos propomos a fazer; ii) o fato de que estamos tratando de uma retradução; iii) o destinatário da tradução, estabelecido como o público adulto; iv) a estratégia de tradução adotada; v) a premissa de atender forma e conteúdo e o que priorizar quando necessário, e vi) a postura adotada ante itens específicos da cultura.

Começaremos tratando da formatação da **tradução comentada** que nos propomos a fazer. A tradução, enquanto texto materializado, se apresentará da seguinte forma: o texto-fonte e texto-alvo de cada fábula selecionada serão dispostos em um quadro, com numeração dos versos e identificação de estrofes e de esquema rímico. A não ser nos casos em que o texto exceda o espaço da página, cada quadro deve estar disposto em uma página, de modo que seja possível visualizar o texto completo. É importante esclarecer que essa formatação não representa uma versão bilíngue: tal disposição dos textos foi escolhida com o propósito de facilitar o cotejamento entre eles, já que os leitores deste trabalho serão provavelmente pares interessados em observar as soluções escolhidas, e não leigos. Caso o texto-fonte fosse apresentado como um anexo, esse cotejamento seria dificultado.

Se houver necessidade de explicitação extratextual, podem ser usadas notas de rodapé, que deverão estar dispostas abaixo do quadro que contém a fábula à qual se referem. Caso se faça uso de uma nota de rodapé, esta será considerada como paratexto integrante do texto traduzido, e não como um comentário à tradução. Ou seja, o uso de notas de rodapé pode vir a transformar este trabalho em uma tradução anotada, além de comentada. Os comentários serão apresentados em capítulo independente, após o capítulo que contém a tradução, e embora integrem um mesmo conjunto e sejam parte indissociável do gênero ‘tradução comentada’, serão considerados como um paratexto externo à tradução propriamente dita.

Em concordância com o que discutimos em *2.1 Tradução comentada*, os comentários acerca do processo tradutório incluirão discussão sobre a tarefa de traduzir, análise de aspectos do texto-fonte, dúvidas, escolhas iniciais e finais, seleção de alguns trechos significativos para comentário e justificativa fundamentada das soluções encontradas para problemas de tradução específicos. E, cientes da impossibilidade de comentar tudo, esclarecemos que as escolhas do que será comentado se darão em função do que se estabeleça nesse projeto como focos de

interesse, ou seja, das prioridades estabelecidas – o que nos parece algo sensato, sabendo que o bom senso é condição essencial de todo empreendimento científico.

Quanto a estarmos tratando de uma **retradução**, é importante lembrar que a circulação de fábulas de Iriarte no Brasil é muito restrita, conforme discutido em *1.5 Traduções das fábulas de Iriarte para o português e sua circulação no Brasil*. Poucas foram as traduções identificadas em bibliotecas e sebos brasileiros, poucas foram as fábulas avulsas traduzidas e publicadas em periódicos do século XIX e XX, e o fato de não encontrarmos as fábulas completas em acervos importantes, como o da Fundação Biblioteca Nacional, são fatores que indicam que essa obra não teve grande circulação no mercado editorial brasileiro. E mais: acreditamos poder afirmar que sua circulação foi bem reduzida ou praticamente inexistente nas duas primeiras décadas do presente século.

Podemos enquadrar as traduções identificadas em duas situações: 1) as publicações em periódicos consistem em fábulas isoladas ou inseridas em artigos voltados para o público adulto, e 2) as publicações em livros no último século são visivelmente destinadas a crianças, em prosa, com grandes adaptações, e consistem justamente naquelas que apresentam aplicações mais gerais, não específicas do mundo literário (ROSAS, 2018). No primeiro caso, da publicação em periódicos, o público-alvo coincide com o nosso, mas foram apenas nove fábulas publicadas, e num contexto de circulação temporal e geograficamente limitado. No segundo caso, da publicação em livros, é mais restrito em diversidade – apenas cinco fábulas cujas temáticas abordadas não são exemplares no sentido de representar o conjunto da obra fabulística de Iriarte; e que, pela forma como foram adaptadas, não chegam a apresentar o autor no conjunto de suas características formais e funcionais, tendo sido mesmo classificadas como adaptações, e não como traduções, no estudo citado neste parágrafo.

Com isso, consideramos que a retradução que nos propomos a fazer deve funcionar como uma reapresentação das fábulas de Iriarte no Brasil. E, conforme discussão desenvolvida em *2.2 Retradução*, entendemos que, com relação à obra completa traduzida no século XVIII, a retradução proposta se apresenta como uma atualização da linguagem e aproximação ao leitor brasileiro, dada a distância temporal e geográfica existente; e, com relação às fábulas avulsas traduzidas no século XX, se apresenta como uma tentativa de restituir forma e conteúdo em uma edição mais completa, embora ainda parcial (praticamente um terço das 76 fábulas).

No que diz respeito ao **destinatário** da tradução, não podemos deixar de levantar a questão: por que propor a tradução das fábulas de Iriarte para o público adulto, já que não se trata do principal público para quem se publicam fábulas atualmente? Além do estudo que fizemos acerca da inadequação do gênero fábula para crianças, em *1.2.2 Fábula é coisa de adulto?*, é importante lembrar que, embora atualmente prevaleçam as publicações de fábulas destinadas ao público infantil, segue havendo espaço para fábulas voltadas ao público adulto, conforme discutimos em *1.2.3 Para quem se publicam fábulas hoje?* – e, ainda que atualmente a fábula não seja um gênero dos mais considerados, “o prazer é indissociável da boa literatura, [e é] justamente nesse ponto que reside o segredo da permanência da fábula” (DUARTE, 2013, p. 25).

Ademais, a definição do público adulto como alvo da tradução proposta se justifica nos temas abordados por Iriarte, que podem ser considerados de pouco interesse para crianças – como vimos em *1.4 Apresentação das fábulas de Iriarte*, as fábulas literárias abordam temas como autoria, tradução, citações, obras, plágio, crítica, etc, o que deve interessar um público mais maduro e culto, talvez até inserido no universo literário, como escritores, tradutores, editores, estudantes de letras e outros. Sem dúvidas, trata-se de um desafio a superar, o de restituir o interesse da fábula aos olhos de um público que não mais está acostumado a ser destinatário desse tipo de publicação.

E é relevante notar que essa decisão implica um direcionamento da tradução, que pode então despreocupar-se de questões como vocabulário acessível e construções sintáticas simples, o que seria uma reflexão necessária caso o público infantil fosse alvo da tradução. O destinatário estabelecido para a tradução é fator determinante para essa flexibilidade da retextualização: nosso leitor-meta deve ser capaz de desfrutar de um texto mais erudito, o que possibilita uma gama maior de vocabulário e de construções sintáticas. Com isso, o conteúdo se apresenta como uma faceta mais flexível para a tradução do que a forma, que no nosso caso segue padrões mais rígidos como métrica e rima.

No tocante à **estratégia** tradutória, podemos estabelecer um alinhamento à estratégia ilusionista de Levý e à postura defendida por Britto, de modo a lograr um efeito de verossimilhança por meio do qual seja possível proporcionar ao leitor a ilusão de estar lendo o texto estrangeiro. Ou seja, uma tradução que respeite a estrangeiridade do texto de partida

e que seja capaz de proporcionar no texto de chegada a ilusão de se estar lendo a obra de Iriarte, mas que ao mesmo tempo seja uma fábula em língua portuguesa, não uma obra metalinguística.

É oportuno observar que estamos pensando em um público mais restrito, com interesses mais estritamente literários, que deseja que a experiência de leitura do texto traduzido se aproxime o máximo possível da experiência de leitura do texto original, e para quem o gosto pela literatura estaria intimamente ligado ao conhecimento do mundo, de outras literaturas e outras culturas. Entendemos que um grau de domesticação que apagasse as marcas de alteridade do texto contribuiria para uma perda de autenticidade, que segundo Britto (2012) é uma das qualidades que o leitor costuma valorizar quando busca algo mais que o puro entretenimento em livros.

Assim, podemos estabelecer que a estrangeirização do texto traduzido construa-se mantendo a estruturação em versos, ainda que se usem formas poéticas não adotadas na versificação portuguesa (como a silva e o romance, típicos da versificação espanhola); e mantendo elementos culturais próprios daquela sociedade ou daquela época, como a figura do cavaleiro que porta uma espada e o uso de sanguessugas pela medicina. Em contrapartida, a domesticação do texto traduzido deve relacionar-se à morfologia, à sintaxe, à substituição de animais endêmicos por outros mais conhecidos pelo público-alvo (que mantenham a verossimilhança de figurar em um texto da cultura espanhola), à adaptação de ICEs quando se julgue necessário e à tradução de topônimos e antropônimos de nomes já consagrados no português brasileiro.

Quanto à questão de **forma e conteúdo** na tradução, nos parece oportuno definir que a tradução das fábulas, originalmente redigidas em verso, seja feita também em verso, e não em prosa, que seria uma possibilidade. As leituras sobre o autor reforçam a ideia de que a tradução dessas fábulas deva ser versificada, dada a importância que ele próprio dava aos versos: como vimos em *1.4 Apresentação das fábulas de Iriarte*, as únicas de suas fábulas redigidas em prosa foram incluídas em seu fabulário postumamente, pois para o autor só estariam finalizadas quando fossem transformadas de prosa para verso – a prosa era, então, um estágio preliminar da obra.

Ademais, como também comentamos em *1.3 Iriarte: autor e tradutor*, a maior parte das traduções dramáticas realizadas por Iriarte foram feitas em prosa, e este não considerou oportuno incluí-las na edição que preparou de suas obras completas, embora tenha incluído as únicas duas que traduziu em verso. Tal postura do autor se enquadra em determinado momento histórico, quando tudo o que era considerado “boa literatura” escrevia-se em versos; ainda assim, a escolha pela manutenção dos versos parece alinhar-se tanto com Iriarte quanto com o público-alvo e com a proposta de reapresentação do autor.

Esse ponto retoma nossa questão de pesquisa: “como atender forma e conteúdo na tradução das fábulas de Iriarte e qual aspecto priorizar quando necessário?”. Sendo Iriarte tão focado em questões de métrica, com temas voltados para o mundo da literatura, e já que o público-alvo definido é adulto, de gente culta ou inserida no universo literário, um caminho promissor pode ser a priorização da forma e a busca por alternativas de construções sintáticas e de vocabulário, como sinônimos, ideias afins, etc, sem limite previamente estabelecido para o nível de erudição das palavras – ou seja, uma busca por formas diferentes de dizer o mesmo. Essa postura teria como propósito atender métrica e rima com o mínimo de intervenções na construção de sentido para o texto. As escolhas lexicais, sempre que possível, se manteriam bem próximas do texto-fonte.

A priorização da forma, que apontamos como caminho, não parece implicar necessariamente no sacrifício do conteúdo: o caso é que há inúmeras possibilidades de retextualização para cada verso, incontáveis maneiras de dizer o mesmo por meio de palavras e construções que podem se afastar de uma tradução mais literal, mas ainda assim permitem construções de sentido similares para um mesmo verso, estrofe, fábula – a depender do que esteja sendo considerado como unidade de tradução em cada caso. Esse seria um modo de atender honestamente tanto forma quanto conteúdo na tradução. Ainda assim, a partir do que discutimos em *2.5.4 Abordagens para a tradução de versos*, reconhecemos não ser possível atender aos dois aspectos de forma constante, sendo então necessário identificar as características mais significativas de cada um dos textos de Iriarte, atribuir uma prioridade a cada uma dessas características e recriar aquelas tidas como as mais significativas, lançando mão de uma estratégia compensatória para reparar a perda daquelas que não possamos traduzir.

Nossa proposta para a tradução dos versos, então, começa com uma análise preliminar das formas poéticas, de modo a identificar a métrica, as rimas, a presença ou ausência de um ritmo marcado, a divisão de estrofes, a escansão. Depois, procederemos a uma análise textual para elucidar as possibilidades de sentido para itens lexicais, expressões idiomáticas e textualizações diversas. Em seguida, nos propomos a realizar uma primeira tradução mais à letra, sem necessariamente respeitar métrica e rima, para só depois aprimorá-la, de modo a atender também aspectos formais. As revisões à tradução são essenciais, tanto pela autora quanto por pares. Aqui, contamos com a revisão da coorientadora.

No que diz respeito à diferença de contagem de sílabas poéticas nas línguas portuguesa e espanhola, levaremos em conta que essa diferença se aplica à forma de contar, mas que não influi na estruturação do verso, no sentido de que um mesmo verso seria contado em espanhol como tendo seis sílabas e, em português, como tendo cinco sílabas. No caso, não nos importa que o sistema espanhol informe que tal verso tem seis sílabas: contaremos cinco, como o fazemos no sistema português, e o verso resultará do mesmo tamanho. E, no que diz respeito à sonoridade, temos que considerar que alguns sons do espanhol são diferentes daqueles que existem no português, e isso pode conduzir a dificuldades na versificação. Buscaremos nos atentar para diferenças de pronúncia, como vogais abertas e fechadas e sons nasalados, para a construção de rimas.

Por fim, com relação aos **itens específicos da cultura**, será preciso analisar cada caso a fim de adotar estratégias de conservação ou de substituição, de acordo com o que investigamos em 2.6.1 *Topônimos e antropônimos*. No que se refere aos nomes próprios, podemos apontar que, em leitura prévia, não identificamos nomes motivados, apenas nomes convencionais que representam figuras históricas, escritores, poetas, cidades e países. Nesses casos, prevemos o uso de estratégias de substituição para nomes com traduções pré-estabelecidas baseadas em tradição e para nomes de pessoas ou locais provavelmente desconhecidos pelo leitor-meta, com a omissão do nome e a explicitação do que ele representa, a depender do papel que as particularidades históricas e nacionais da cultura fonte exerçam no texto. E prevemos o uso de estratégias de manutenção no caso de nomes de locais ou de pessoas mais conhecidos ou cuja função exercida no texto seja dedutível a partir do contexto.

Quanto às expressões idiomáticas, tendo em mente que estas são blocos de significado cujas partes não têm sentido isoladamente, e que o uso de uma expressão evoca no leitor associações aos contextos de uso típicos dessa expressão, conforme discutimos em 2.6.2 *Expressões idiomáticas*, consideramos que seja preciso buscar, primeiramente, uma expressão idiomática na língua-alvo que tenha significado e forma similar, o que já vimos que nem sempre é possível. Em casos de assimetria linguística, nos quais não seja possível atender a essa premissa, será preciso compreender as funções dessa expressão constituídas no texto-fonte e buscar trazê-las ao texto-alvo por meio de outra expressão, ou por meio de estratégias de compensação.

E no que diz respeito aos animais endêmicos, consideramos que, para a tradução, seja mais oportuno encontrar animais ou espécies com representações semelhantes na cultura de chegada, a fim de provocar no leitor o devido impacto, que pode ser amortecido caso o desconhecimento do animal exija consultar um motor de busca ou um dicionário, como apontamos em 2.6.3 *Animais endêmicos*. Ao mesmo tempo, consideramos que a escolha de um animal tipicamente brasileiro pode dar um colorido diferente ao texto e reduzir sua alteridade, ou mesmo causar estranhamento pela menção a animais brasileiros em um texto espanhol do século XVIII. Assim, pensamos fazer uso de estratégias de substituição e buscar referências pertencentes também à cultura da língua-fonte.

Com isso, concluímos nosso projeto de tradução, pensando na reflexão de Britto (2012, p. 153): “O mundo está cheio de leitores interessados em obras escritas em idiomas que eles desconhecem”. Com esses leitores em mente, nossa intenção é a de aproximar o leitor-meta tanto quanto possível da obra fabulística de Iriarte, apresentando-lhe uma tradução verossímil, capaz de lhe proporcionar a ilusão de estar lendo uma obra da cultura espanhola do século XVIII.

3.4 Esquema proposto para os comentários

Os comentários à tradução, conforme explicamos na seção anterior, devem ser apresentados em capítulo independente, após o capítulo que contém a tradução, e devem incluir discussão sobre a tarefa de traduzir, análise de aspectos do texto-fonte, dúvidas,

escolhas iniciais e finais, seleção de alguns trechos significativos para comentário e justificativa fundamentada das soluções encontradas para problemas de tradução específicos. As escolhas do que será comentado, como também apontamos na seção anterior, devem se dar em função dos pontos de interesse estabelecidos no projeto de tradução. É evidente, contudo, que caso surjam problemas de tradução que não tenham sido previstos no projeto de tradução, mas que se mostrem interessantes para comentário, estes podem ser adicionados. Nesse momento, julgamos interessante a construção de um quadro onde se organizem questões de interesse para comentário, de modo que seja possível observar as traduções e anotar, de forma rápida e prática, tópicos do que poderia ser comentado a respeito de cada uma delas.

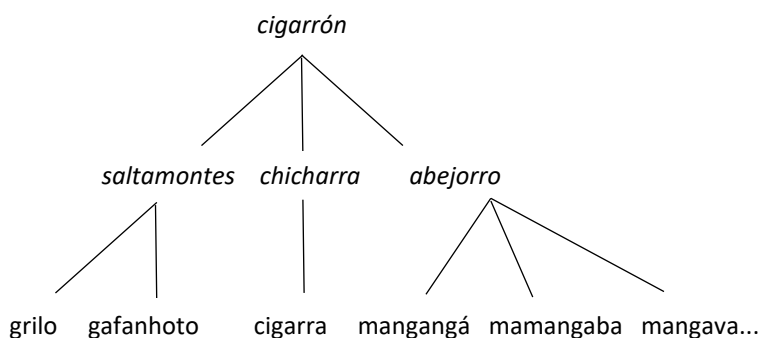
Tendo em vista que uma escolha tradutória é feita em detrimento de outra, e que há vários caminhos que podem ser trilhados para a construção do texto traduzido, a princípio consideramos de particular interesse o tipo de esquema proposto por Levý, como apresentado em 2.4.1 *A tradução como um processo de tomada de decisão*. Entendemos que essa forma esquemática de apresentar as instruções e os paradigmas que compõem uma unidade de tradução poderia ser útil para demonstrar as possibilidades de tradução que se apresentam e qual foi o caminho escolhido – ou *os caminhos*, caso tenha havido uma mudança na escolha. Com isso, imaginamos que seria possível também demonstrar como uma decisão afeta outras, posteriores ou anteriores.

Vejamos um exemplo. Na fábula “*El elefante y otros animales*” (IRIARTE, 2018, p. 117-119), que abre o fabulário, nos versos 51 e 52 há menção a três animais. O tipo de metro usado na fábula é a *endecha de siete sílabas*, que pela contagem usada na versificação portuguesa tem seis sílabas poéticas, não sete, como na contagem espanhola. O tipo de rima presente é toante em O_A nos versos pares, não há rima nos versos ímpares. Os versos mencionados aparecem transcritos abaixo, precedidos pelos dois versos que lhes antecedem, a fim de mostrar a frase completa:

- 49 *Sálense del concurso,*
- 50 *por no escuchar sus glorias,*
- 51 *el cigarrón dañino,*
- 52 *la oruga y la langosta.*

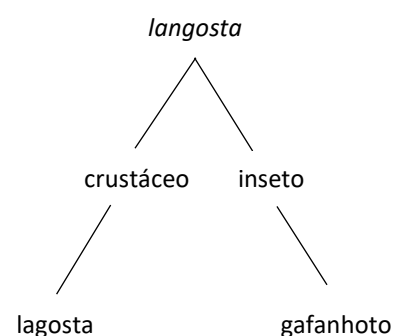
Dois dos animais citados podem gerar dúvidas nas fases de apreensão ou interpretação: *el cigarrón* e *la langosta*. O *cigarrón* pode ser entendido como o mesmo que *saltamontes* (gafanhoto, grilo), o mesmo que *abejorro* (espécie de abelha grande, mamangaba), ou ainda um tipo de *cigarra* ou *chicharra* (cigarra). E a *langosta* pode ser a do mar, crustáceo (lagosta) ou a da terra, inseto (gafanhoto). A depender do animal, é possível ter mais de uma opção no português brasileiro, como no caso do *abejorro* – que pode ser traduzido como mangangá, mamangaba, mangava, mangangava, mangango, mamangava ou mangangaba –, o que aumenta as possibilidades na fase de transposição. A partir dessas informações, podemos montar os seguintes esquemas:

Figura 23 - Sistema paradigmático de *cigarrón*



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 24 - Sistema paradigmático de *langosta*



Fonte: Elaborado pela autora

Os esquemas dos sistemas paradigmáticos apresentados acima mostram possibilidades de retextualização para os animais citados. E, em decorrência da escolha que se faça em cada situação, é possível pensar em mudanças relativas a outras decisões tradutórias, como no caso do adjetivo *dañino*. Esse adjetivo pode ser retextualizado como daninho, prejudicial, nocivo, mau, danoso, nefasto, perverso. Como se encontra em um verso ímpar, não exige rima. Todavia, é preciso que o verso conte seis sílabas poéticas (na contagem portuguesa). Não há informações contextuais na fábula que direcionem a decisão acerca dos animais. Se escolhermos traduzir *cigarrón* como gafanhoto e *langosta* como lagosta, por exemplo, uma possibilidade de tradução para os versos citados pode ser a que se apresenta a seguir:

49 Escapam da plateia,
 50 por não ouvir sua glória,
 51 o gafanhoto mau,
 52 a lagarta, a lagosta.

As decisões relativas aos animais direcionaram a escolha de traduzir *dañino* como mau: para encaixar na métrica, teria que ser uma palavra curta; e, para concordar com gafanhoto, teria que estar no masculino e singular. Esse conjunto de decisões é uma possibilidade de tradução, mas e se pensarmos que pode não ser a melhor? Afinal, a lagosta é um animal que não se costuma ver em fábulas. A outra possibilidade para *langosta*, que seria gafanhoto, parece mais comum. No entanto, já havíamos traduzido *cigarrón* como gafanhoto. Nesse caso, poderíamos traduzir *cigarrón* como cigarra, uma das mais famosas personagens de fábulas. O que nos deixa com cigarra e gafanhoto, em lugar de gafanhoto e lagosta. Contudo, em decorrência dessa nova decisão, o adjetivo *dañino* agora tem que concordar com cigarra, que é uma palavra mais curta que gafanhoto, e no feminino – o que nos leva a fazer novas escolhas:

49 Escapam da plateia,
 50 por não ouvir sua glória,
 51 lagarta, gafanhoto,
 52 a cigarra danosa.

Para adequar a estrofe à nova decisão, a ordem dos versos 51 e 52 foi invertida, pois precisávamos de uma rima toante em O_A, o que não seria possível com as palavras lagarta e gafanhoto no verso 52. A solução foi dada com a inversão dos versos e com o adjetivo *dañino*, agora traduzido como danosa, que concorda em gênero e número com a cigarra, que mantém a rima toante e cujo número de sílabas assegura a manutenção da métrica.

O exemplo apresentado tem o objetivo de demonstrar como a percepção da tradução como um processo de tomada de decisão pode ser útil para a reflexão e a construção de comentários acerca do processo tradutório, e levamos esse modelo em conta quando começamos a redação dos comentários, considerando ainda que, a isso, poderiam ser somados

comentários contextuais, questões de assimetria linguística, reflexões sobre versificação, priorização de um aspecto ou outro, uso de estratégias estrangeirizadoras ou domesticadoras, dentre outros. Tendo em vista que há situações que se repetem, estabelecemos como premissa a escolha de situações emblemáticas para comentário, de forma que não se tornasse algo exaustivo – o quadro com questões de interesse para comentário foi pensada para isso. Afinal, o propósito não é justificar cada decisão tomada, e sim elucidar os caminhos seguidos em cada tipo de situação que se apresente.

Findo o trabalho, retomamos esta seção para ponderar o que, de fato, foi aplicado para a reflexão e a redação dos comentários, e em que medida o modelo proposto foi útil. De partida, já podemos apontar que a construção de modelos paradigmáticos para a apresentação dos caminhos seguidos pela tradução mostrou-se, por um lado, muito trabalhoso, e, por outro, muito minucioso em detalhes que não convinham comentar. Tendo em vista a quantidade de assuntos selecionados para comentário, percebemos que, se adotássemos uma apresentação detalhada desse modo, o capítulo resultaria muito extenso e enfadonho, desviando inclusive a atenção dos temas relevantes para temas menores, não essenciais. E, como nos ensina Iriarte, “não nos devemos deter em tolices, esquecendo o assunto principal” (*No debemos detenernos en cuestiones frívolas, olvidando el asunto principal*).

Assim, julgamos adequado manter o modelo de construção do esquema paradigmático apenas mentalmente, a modo de reflexão, para melhorar a compreensão dos caminhos seguidos e das soluções adotadas à medida em que construímos o texto escrito. Como resultado, os comentários que apresentamos não são constituídos textualmente nesses esquemas, embora por vezes contemplem situações em que uma decisão afeta outra. Isso só é apontado no texto, contudo, quando a menção nos parece pertinente e interessante, e não exaustiva.

Capítulo 4: Tradução das fábulas

Neste capítulo, nos cabe apresentar, sequencialmente e em detalhe, as traduções feitas das vinte e cinco fábulas selecionadas. Novamente, ressaltamos que essa formatação não representa uma versão bilíngue, e que a disposição dos textos foi pensada de modo que o cotejamento entre texto de partida e texto de chegada fosse mais confortável para o leitor desta tese.

4.1 Fábula I - Prólogo - EL ELEFANTE Y OTROS ANIMALES

EL ELEFANTE Y OTROS ANIMALES		O ELEFANTE E OUTROS ANIMAIS	
<i>Ningún particular debe ofenderse de lo que se dice en común.</i>		<i>Ninguém deve ofender-se em particular pelo que se diz de modo geral.</i>	
1	Allá, en tiempo de entonces	Lá, nos tempos de então	ESTROFE 1
2	y en tierras muy remotas,	e em terras mui remotas,	
3	quando hablaban los brutos	quando os brutos falavam	
4	su cierta jerigonza,	seu palavrório à toa,	
5	notó el sabio elefante	viu o esperto elefante	
6	que entre ellos era moda	que entre eles era moda	
7	incurrir en abusos	incorrer em abusos	
8	dignos de gran reforma.	bem dignos de reforma.	
9	Afeárselos quiere	Criticá-los pretende	
10	y a este fin los convoca.	e por isso os convoca.	
11	Hace una reverencia	Faz uma reverência	
12	a todos con la trompa	a todos com a tromba	
13	y empieza a persuadirlos	e põe-se a persuadi-los	
14	en una arenga docta	numa palestra douda	
15	que para aquel intento	que para aquele intento	
16	estudió de memoria.	aprendeu de memória.	
17	Abominando estuvo,	Abominando esteve,	

18	por más de un cuarto de hora,	por mais de um quarto de hora,	A
19	mil ridículas faltas,	mil ridículas falhas,	
20	mil costumbres viciosas:	mil práticas viciosas:	A
21	la nociva pereza,	a nociva preguiça,	
22	la afectada bambolla,	a ostentação vaidosa,	A
23	la arrogante ignorancia,	a arrogante ignorância,	
24	la envidia maliciosa.	a inveja maliciosa.	A
25	Gustosos en extremo	Com extremo deleite	
26	y abriendo tanta boca,	e com água na boca,	A
27	sus consejos oían	seus conselhos ouviam	
28	muchos de aquella tropa:	muitos daquela tropa:	A
29	el cordero inocente,	o cordeiro inocente,	
30	la siempre fiel paloma,	a pombinha devota,	A
31	el leal perdiguero,	o leal perdigueiro,	
32	la abeja artificiosa,	a abelha habilidosa,	A
33	el caballo obediente,	o cavalo obediente,	
34	la hormiga afanadora,	a formiga operosa,	A
35	el hábil jilguerillo,	o hábil pintassilgo,	
36	la simple mariposa.	a simples mariposa.	A
37	Pero del auditorio	Porém, do auditório,	
38	otra porción no corta,	outra porção não pouca	A
39	ofendida, no pudo	ofendida, não pôde	
40	sufrir tanta parola.	suportar a parola.	A
41	El tigre, el rapaz lobo	O tigre, o lobo astuto,	
42	contra el censor se enojan.	contra o censor se voltam.	A
43	¡Qué de injurias vomita	Tantas injúrias lança	
44	la sierpe venenosa!	a serpe venenosa!	A
45	Murmuran por lo bajo,	Murmuram bem baixinho,	
46	zumbando en voces roncadas,	sussurro em vozes roucas,	A
47	el zángano, la avispa,	o zangão e a vespa,	
48	el tábano y la mosca.	a mutuca e a mosca.	A

49	Sálense del concurso,	Escapam da plateia,		ESTROFE 1
50	por no escuchar sus glorias,	por não ouvir sua glória,	A	
51	el cigarrón dañino,	lagarta, gafanhoto,		
52	la oruga y la langosta.	a cigarra danosa.	A	
53	La garduña se encoge,	a fuinha se retrai,		
54	disimula la zorra,	dissimula a raposa,	A	
55	y el insolente mono	e o macaco insolente		
56	hace de todo mofa.	de tudo faz chacota.	A	
57	Estaba el elefante	Estava o elefante		
58	viéndolo con pachorra,	olhando com pachorra	A	
59	y su razonamiento	e então seu raciocínio		
60	concluyó en esta forma:	concluiu desta forma:	A	
61	«A todos y a ninguno	“A todos e a nenhum		
62	mis advertencias tocan:	dirigem-se estas notas:	A	
63	quien las siente, se culpa;	quem as sente, se culpa;		
64	el que no, que las oiga.»	quem não, pois que as ouça”.	A	
65	Quien mis fábulas lea,	Ao ler as minhas fábulas,		ESTROFE 2
66	sepa tambien que todas	saiba também que todas	A	
67	hablan a mil naciones,	falam a mil nações,		
68	no sólo a la española;	não só à espanhola;	A	
69	ni de estos tiempos hablan,	nem destes tempos falam,		
70	porque defectos notan	porque defeitos notam	A	
71	que hubo en el mundo siempre,	que houve no mundo sempre,		
72	como los hay ahora.	assim como há agora.	A	
73	Y, pues no vituperan	Então, não desaprovam		
74	señaladas personas,	particular pessoa;	A	
75	quien haga aplicaciones,	se serve a carapuça,		
76	con su pan se lo coma.	que a use e vá-se embora.	A	

4.2 Fábula III - EL OSO, LA MONA Y EL CERDO

EL OSO, LA MONA Y EL CERDO		O URSO, O MACACO E A PORCA		
Nunca una obra se acredita tanto de mala como cuando la aplauden los necios.		Nunca se acredita que uma obra seja tão ruim como quando é aplaudida por tolos.		
1	Un oso, con que la vida	Um urso que, com sua vida,	A	ESTROFE 1
2	se ganaba un piamontés,	sustentava um italiano,	B	
3	la no muy bien aprendida	tal dança mal aprendida	A	
4	danza ensayaba en dos pies.	em dois pés treinava ufano.	B	
5	Queriendo hacer de persona,	Querendo fazer bonito,	C	ESTROFE 2
6	dijo a una mona: «¿Qué tal?»	disse ao macaco: “Que tal?”	D	
7	Era perita la mona,	O macaco era perito	C	
8	y respondióle: «Muy mal.»	e lhe respondeu: “Vai mal”.	D	
9	«Yo creo —replicó el oso—	“Pois parece – diz-lhe, airoso –	E	ESTROFE 3
10	que me haces poco favor.	que me vês com mui malgrado.	F	
11	Pues ¿qué?, ¿mi aire no es garboso?	O meu ar não é garboso?	E	
12	¿no hago el paso con primor?»	Meu passo não é esmerado?”	F	
13	Estaba el cerdo presente,	Acode a porca presente:	G	ESTROFE 4
14	y dijo: «¡Bravo! ¡Bien va!	“Bravo! Que beleza está!	H	
15	Bailarín más excelente	Baile assim tão excelente	G	
16	no se ha visto, ni verá.»	nunca se viu, nem verá!”	H	
17	Echó el oso, al oír esto,	Ao ouvir a fala desta	I	ESTROFE 5
18	sus cuentas allá entre sí,	resignou-se o urso enfim;	J	
19	y con ademán modesto	com atitude modesta,	I	
20	hubo de exclamar así:	refletiu e disse assim:	J	
21	«Cuando me desaprobaba	“Quando me desaprovou	K	ESTROFE 6
22	la mona, llegué a dudar;	o macaco, duvidei;	L	
23	mas ya que el cerdo me alaba,	mas se a porca me louvou,	K	
24	muy mal debo de bailar.»	creio que mui mal dancei.”	L	

25	Guarde para su regalo	Guarde e pondere, por fim,	M	ESTROFE 7
26	esta sentencia un autor:	esta sentença um autor:	N	
27	si el sabio no aprueba, ¡malo!;	se o sábio reprova, ruim;	M	
28	si el necio aplaude, ¡peor!	se o tolo aplaude, pior!	N	

4.3 Fábula VIII - El burro flautista

EL BURRO FLAUTISTA		O BURRO FLAUTISTA	
<i>Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad.</i>		<i>Sem regras da arte, quem acerta em algo, acerta por casualidade.</i>	
1	Esta fabulilla,	Esta fabulinha,	ESTROFE 1
2	salga bien o mal,	que talvez lhe agrade,	
3	me ha ocurrido ahora	me ocorreu agora	
4	por casualidad.	por casualidade.	
5	Cerca de unos prados	Lá pelas campinas	ESTROFE 2
6	que hay en mi lugar,	da minha cidade,	
7	pasaba un borrico	passava um burrinho	
8	por casualidad.	por casualidade.	
9	Una flauta en ellos	Uma flauta achou	ESTROFE 3
10	halló, que un zagal	que a bem da verdade	
11	se dejó olvidada	um pastor deixou	
12	por casualidad.	por casualidade.	
13	Acercóse a olerla	Cheirou-a de perto	ESTROFE 4
14	el dicho animal;	sem qualquer vontade;	
15	y dio un resoplido	ele então bufou	
16	Por casualidad.	por casualidade.	
17	En la flauta el aire	Entrou pela flauta	ESTROFE 5
18	se hubo de colar;	o ar em liberdade;	
19	y sonó la flauta	soando o instrumento	
20	por casualidad.	por casualidade.	
21	«¡Oh! –dijo el borrico–,	“Oh! – disse o burrinho –,	ESTROFE 6
22	¡qué bien sé tocar!	já toco à vontade!	
23	¡Y dirán que es mala	E negam aos asnos	
24	la música asnal!»	musicalidade!”	

25	Sin reglas del arte	Sem regras da arte,		ESTROFE 7
26	borriquitos hay	sem habilidade,	A	
27	que una vez aciertan	burrinhos acertam		
28	por casualidad.	por casualidade.	A	

4.4 Fábula XI - Los dos conejos

LOS DOS CONEJOS		OS DOIS COELHOS	
<i>No debemos detenernos en cuestiones frívolas, olvidando el asunto principal.</i>		<i>Não nos devemos deter em tolices, esquecendo o assunto principal.</i>	
1	Por entre unas matas,	Fugindo de cães,	ESTROFE 1
2	seguido de perros	na mata, em um cerro,	
3	—no diré corría—,	– não direi corria –	
4	volaba un conejo.	mas voava um coelho.	
5	De su madriguera	Saiu de uma toca	ESTROFE 2
6	salió un compañero,	um seu companheiro	
7	y le dijo: «Tente,	e lhe disse: “Pare,	
8	amigo: ¿qué es esto?»	o que está fazendo?”	
9	«¿Qué ha de ser? —responde—;	“O que pode ser?	ESTROFE 3
10	sin aliento llego....	Sem fôlego chego...	
11	Dos pícaros galgos	Dois infames galgos	
12	me vienen siguiendo.»	me seguem correndo.”	
13	«Sí —replica el otro—,	“ Ah, sim – diz o outro –,	ESTROFE 4
14	por allí los veo....	ali já os vejo...	
15	Pero no son galgos.	Só que não são galgos.”	
16	«¿Pues qué son?» «Podencos»	“Pois que são?” “Podengos.”	
17	«¿Qué? ¿Podencos dices?	“Quê? Podengos, dizes?	ESTROFE 5
18	Sí, como mi abuelo.	Então, sou borrego!	
19	Galgos y muy galgos;	É certo, são galgos:	
20	bien visto lo tengo.»	com clareza os vejo.”	
21	«Son podencos, vaya,	“São podengos, digo.	ESTROFE 6
22	que no entiendes de eso.»	Só entendes de coelhos!”	
23	«Son galgos, te digo.»	“São galgos, afirmo!”	
24	«Digo que podencos.»	“Digo que podengos!”	

25	En esta disputa	E nessa disputa		ESTROFE 7
26	llegando los perros,	os cães, bem ligeiro,	A	
27	pillan descuidados	pegam descuidados		
28	a mis dos conejos.	os nossos dois coelhos.	A	
29	Los que por cuestiones	Os que por questões		ESTROFE 8
30	de poco momento	de valor pequeno	A	
31	dejan lo que importa,	deixam o que importa,		
32	llévense este ejemplo.	tomem este exemplo.	A	

4.5 Fábula XIII - El pato y la serpiente

EL PATO Y LA SERPIENTE		O PATO E A SERPENTE	
<i>Más vale saber una cosa bien que muchas mal</i>		<i>Mais vale saber uma coisa bem que muitas mal.</i>	
1	A orillas de un estanque	Às margens de um laguinho	ESTROFE 1
2	diciendo estaba un pato:	dizendo estava um pato:	
3	«¿A qué animal dio el cielo	“A que animal Deus deu	
4	los dones que me ha dado?	os dons que em mim constato?	
5	Soy de agua, tierra y aire:	Sou de água, terra e ar:	ESTROFE 2
6	cuando de andar me canso,	quando de andar me farto,	
7	si se me antoja, vuelo,	se dá vontade, voo;	
8	si se me antoja, nado.»	se dá vontade, nado.”	
9	Una serpiente astuta,	Uma serpente astuta	ESTROFE 3
10	que le estaba escuchando,	que o ouviu por acaso	
11	le llamó con un silbo,	chamou-o com um silvo	
12	y le dijo: «¡Seo guapo!	e lhe disse: “Seu parvo!	
13	No hay que echar tantas plantas;	Não há que se gabar;	ESTROFE 4
14	pues ni anda como el gamo,	não andas como o gato,	
15	ni vuela como el sacre,	nem voas como a águia,	
16	ni nada como el barbo.	nem nadas qual robalo.	
17	Y así tenga sabido	Então fica sabendo	ESTROFE 5
18	que lo importante y raro	que o importante e raro	
19	no es entender de todo,	não é fazer de tudo,	
20	sino ser diestro en algo.»	e sim ser destro em algo.”	

4.6 Fábula IX - La hormiga y la pulga

LA HORMIGA Y LA PULGA		A FORMIGA E A PULGA		
Para no alabar las obras buenas, algunos las suponen de fácil ejecución.		Para não elogiar as boas obras, alguns supõem que seja fácil executá-las.		
1	Tienen algunos un gracioso modo	Certas pessoas têm um modo rudo	A	ESTROFE 1
2	de aparentar que se lo saben todo,	de aparentar que bem sabem de tudo:	A	
3	pues cuando oyen o ven cualquiera cosa,	ao escutar ou ver coisa custosa,	B	
4	por más nueva que sea y primorosa,	por mais nova que seja, e primorosa,	B	
5	muy trivial y muy fácil la suponen,	mui trivial e bem fácil a supõem,	C	
6	y a tener que alabarla no se exponen.	e a ter que elogiá-las não se expõem.	C	
7	Esta casta de gente	Essa casta de gente	D	
8	no se me ha de escapar, por vida mía,	não há de me escapar, dou garantia	E	
9	sin que lleve su fábula corriente,	de que haverá fábula condizente,	D	
10	aunque gaste en hacerla todo un día.	ainda que em escrevê-la eu gaste o dia.	E	
11	A la pulga la hormiga refería	Conta à pulga a formiga diligente	E	ESTROFE 2
12	lo mucho que se afana,	que a labuta é tamanha,	F	
13	y con qué industrias el sustento gana;	e com que esforço seu sustento ganha;	F	
14	de qué suerte fabrica el hormiguero,	de que forma constrói o formigueiro,	G	
15	cuál es la habitación, cuál el granero,	onde é o quarto, onde fica o celeiro,	G	
16	cómo el grano acarrea,	como armazena o grão,	H	
17	repartiendo entre todas la tarea;	repartindo entre todas essa ação;	H	
18	con otras menudencias muy curiosas	entre outras miudezas bem curiosas	I	
19	que pudieran pasar por fabulosas,	que alguém diria que são fabulosas,	I	
20	si diarias experiencias	se diárias vivências	J	
21	no las acreditasen de evidencias.	não provassem se tratar de evidências.	J	
22	A todas sus razones	A todas as razões	K	
23	contestaba la pulga, no diciendo	contesta a pulga, nada mais dizendo	L	
24	más que estas u otras tales expresiones:	além destas e de outras expressões:	K	
25	«Pues ya..., sí..., se supone..., bien..., lo entiendo...,	“Pois é..., sim..., é de se esperar..., entendo...,	L	
26	ya lo decía yo..., sin duda..., es claro...,	já soube disso..., sem dúvida..., claro...,	M	

27	está visto: ¿tiene eso algo de raro?»	conheço: por acaso é algo raro?”	M
28	La hormiga, que salió de sus casillas	A formiga, que subiu nas tamancas	N
29	al oír estas vanas respuestillas,	ao ouvir respostas tão pouco francas,	N
30	dijo a la pulga: «Amiga, pues yo quiero	disse-lhe à pulga: “Amiga, então ligeiro	O
31	que venga usted conmigo al hormiguero.	quero que venhas ao meu formigueiro.	O
32	Ya que con ese tono de maestra	Já que com esse teu tom tão sabichão	P
33	todo lo facilita y da por hecho,	tudo achas que é fácil e dás por feito,	Q
34	siquiera para muestra,	como demonstração,	P
35	ayúdenos en algo de provecho.»	ajuda-nos em algo de proveito.”	Q
36	La pulga, dando un brinco muy ligera,	A pulga nem pisca, e muito matreira	R
37	respondió con grandísimo desuello:	responde, e o descaramento redobra:	S
38	«¡Miren qué friolera!	“Ora, vejam que asneira!	R
39	Y ¿tanto piensas que me costaría?	Pensas que tanto assim me custaria?	T
40	Todo es ponerse a ello...	Basta por mãos à obra...	S
41	pero... tengo que hacer... Hasta otro día».	Mas estou ocupada... Um outro dia!”	T

4.7 Fábula XVI - La avutarda

LA AVUTARDA		A PERUA		
Muy ridículo papel hacen los plagiarios que escriben centones.		Papel muito ridículo fazem os plagiários que escrevem centões.		
1	De sus hijos la torpe avutarda	Dos seus filhos, a torpe perua	A	ESTROFE 1
2	el pesado volar conocía,	o pesado voo conhecia,	B	
3	deseando sacar una cría	e desejava ter uma cria	B	
4	más ligera, aunque fuese bastarda.	veloz, ainda que não fosse sua.	A	
5	A este fin, muchos huevos robados	Com este fim, ovos foram roubados –	C	ESTROFE 2
6	de alcotán, de jilguero y paloma,	de perdiz, pintassilgo e falcão,	D	
7	de perdiz y de tórtola toma,	de rolinha, pombo e gavião –	D	
8	y en su nido los guarda mezclados.	e em seu ninho os guardou misturados.	C	
9	Largo tiempo se estuvo sobre ellos,	Muito tempo os teve sob seus zelos,	E	ESTROFE 3
10	y aunque hueros salieron bastantes,	e embora haja gorado bastantes,	F	
11	produjeron, por fin, los restantes	produziram, por fim, os restantes,	F	
12	varias castas de pájaros bellos.	várias castas de pássaros belos.	E	
13	La avutarda mil aves convida	A perua mil aves convida	G	ESTROFE 4
14	por lucirlo con cría tan nueva;	para ver seus novos pequenotes.	H	
15	sus polluelos cada ave se lleva,	Cada ave recolhe seus filhotes;	H	
16	y hete aquí la avutarda lucida.	resta a perua, desiludida.	G	
17	Los que andáis empollando obras de otros,	Vós, que assumis de outros a obra,	I	ESTROFE 5
18	sacad, pues, a volar vuestra cría.	deixai voar vossa filhotinha.	J	
19	Ya dirá cada autor: «Ésta es mía»,	Dirá cada autor: “Esta é minha”,	J	
20	y veremos qué os queda a vosotros.	veremos então o que vos sobra!	I	

4.8 Fábula XIX - La cabra y el caballo

LA CABRA Y EL CABALLO		A CABRA E O CAVALO	
<i>Hay malos escritores que se lisonjean fácilmente de lograr fama póstuma cuando no han podido merecerla en vida.</i>		<i>Há maus escritores que se acreditam capazes de alcançar fama póstuma, quando não conseguiram merecê-la em vida.</i>	
1	Estábase una cabra muy atenta	Estava uma cabrinha, atentamente,	A
2	largo rato escuchando	um bom tempo escutando	B
3	de un acorde violín el eco blando.	do acorde de um violino o eco brando.	B
4	Los pies se la bailaban de contenta,	Dançavam os seus pés, de tão contente,	A
5	y a cierto jaco que, también suspenso,	e a um pangaré que, bem admirado,	C
6	casi olvidaba el pienso,	deixa o feno de lado,	C
7	dirigió de esta suerte la palabra:	dirigiu-lhe deste modo a palavra:	D
8	«¿No oyes de aquellas cuerdas la armonía?	“Não ouves dessas cordas a harmonia?	E
9	Pues sabe que son tripas de una cabra	Pois digo que são tripas de uma cabra	D
10	que fue en un tiempo compañera mía.	que durante anos me fez companhia.	E
11	Confío (¡dicha grande!) que algún día	Confio (sorte grande!) que algum dia	E
12	no menos dulces trinos	não menos doces trinos	F
13	formarán mis sonoros intestinos».	formarão meus sonoros intestinos”.	F
14	Volvióse el buen rocín, y respondiôla:	Volveu-se o bom cavalo e respondeu:	G
15	«A fe que no resuenan esas cuerdas	“Essas cordas, de fato, só ressoam	H
16	sino porque las hieren con las cerdas	devido às finas cerdas que as entoam,	H
17	que sufrí me arrancasen de la cola.	tiradas com penar do rabo meu.	G
18	Mi dolor me costó, pasé mi susto;	A dor marcou, me deixou indisposto;	I
19	pero, al fin, tengo el gusto	mas, ao fim, tenho o gosto	I
20	de ver qué lucimiento	de ver que luzimento	J
21	debe a mi auxilio el músico instrumento.	deve a mim esse músico instrumento.	J
22	Tú, que satisfacción igual esperas,	Tu, que desejas semelhante sorte,	K
23	¿cuándo la gozarás? Después que mueras».	quando a disfrutarás? Depois da morte.”	K
24	Así, ni más ni menos, porque en vida	Assim, de igual maneira, porque em vida	L
25	no ha conseguido ver su obra aplaudida,	não pôde ver a sua obra aplaudida,	L
26	algún mal escritor al juicio apela	algum mau escritor o juízo exorta	M
27	de la posteridad, y se consuela.	da posteridade, e assim se conforta.	M

ESTROFE 1

ESTROFE 2

4.9 Fábula XX - La abeja y el cucillo

LA ABEJA Y EL CUCILLO		A ABELHA E O CUÇO		
La variedad es requisito indispensable en las obras de gusto.		A variedade é requisito indispensável nas obras de bom gosto.		
1	Saliendo del colmenar,	De uma colmeia saindo,	A	ESTROFE 1
2	dijo al cucillo la abeja:	disse ao cuco a abelha honesta:	B	
3	«Calla, porque no me deja	“Cala, pois tua voz molesta	B	
4	tu ingrata voz trabajar.	meu trabalho está impedindo.	A	
5	No hay ave tan fastidiosa	Não há ave com um gorjeio	C	ESTROFE 2
6	en el cantar como tú:	tão maçante quanto os teus:	D	
7	¡cucú, cucú y más cucú,	cuco, cuco, ai, meu Deus!	D	
8	y siempre una misma cosa!»	Sempre esse mesmo chilreio!”	C	
9	«Te cansa mi canto igual?	“Te cansa meu canto igual?	E	ESTROFE 3
10	—el cucillo respondió—.	– o cuco então respondeu –.	F	
11	Pues a fe que no hallo yo	De fato, não vejo eu	F	
12	variedad en tu panal;	favo teu original;	E	
13	y pues que del propio modo	e pois se do mesmo modo	G	ESTROFE 4
14	fabricas uno que ciento,	fabricas um ou um cento,	H	
15	si yo nada nuevo invento,	se eu nada novo invento,	H	
16	en ti es viejísimo todo.»	teu produto é velho todo!”	G	
17	A esto la abeja replica:	A isso, a abelha replica:	I	ESTROFE 5
18	«En obra de utilidad,	“Em obra de utilidade,	J	
19	la falta de variedad	a falta de variedade	J	
20	no es lo que más perjudica;	não é o que mais prejudica;	I	
21	pero en obra destinada	mas em obra destinada	K	ESTROFE 6
22	sólo al gusto y diversión,	ao prazer e à diversão,	L	
23	si no es varia la invención,	se não é nova a invenção,	L	
24	todo lo demás es nada.»	tudo o mais serve de nada.”	K	

4.10 Fábula XXIV - El papagayo, el tordo y la marica

EL PAPAGAYO, EL TORDO Y LA MARICA		O PAPAGAIO, O TORDO E A GRALHA	
<i>Conviene estudiar los autores originales, no los copiantes y malos traductores.</i>		<i>Convém estudar os autores originais, não os plagiadores e maus tradutores.</i>	
1	Oyendo un tordo hablar a un papagayo,	O tordo, ao escutar um papagaio,	A
2	quiso que él, y no el hombre, le enseñara;	quis que ele, e não que o homem, lhe ensinasse,	B
3	y, con sólo un ensayo,	e com só um ensaio	A
4	creyó tener pronunciación tan clara,	pensou ter sua pronúncia tanta classe	B
5	que en ciertas ocasiones	que em certas ocasiões	C
6	a una marica daba ya lecciones.	a uma gralha ministrava lições.	C
7	Así salió tan diestra la marica	Assim, a gralha tão perita fica	D
8	como aquel que al estudio se dedica	como quem ao estudo se dedica	D
9	por copias y por malas traducciones.	só lendo plágios ou más traduções.	C

ESTROFE 1

4.11 Fábula XXVI - El león y el águila

EL LEÓN Y EL ÁGUILA		O LEÃO E A ÁGUILA	
<i>Los que quieren hacer a dos partidos, suelen conseguir el desprecio de ambos.</i>		<i>Os que querem agradar a dois partidos costumam conseguir o desprezo de ambos.</i>	
1	El águila y el león	Os reis águia e leão,	ESTROFE 1
2	gran conferencia tuvieron,	em reunião do conselho,	
3	para arreglar entre sí	acertavam entre si	
4	ciertos puntos de gobierno.	certas questões de governo.	
5	Dio el águila muchas quejas	A águia trouxe muitas queixas	
6	del murciélago, diciendo:	sobre o maçante morcego:	
7	«¿Hasta cuándo este avechucho	“Quando este passarinhão	
8	nos ha de traer revueltos?	nos há de dar um sossego?	
9	Con mis pájaros se mezcla,	Com meus pássaros se mescla,	
10	dándose por uno de ellos,	de águia se faz, faceiro,	
11	y alega varias razones,	e várias razões alega,	
12	sobre todo la del vuelo.	voar é o motivo primeiro.	
13	Mas si se le antoja, dice:	Mas se dá na telha, diz:	
14	“Hocico, y no pico, tengo.	“Focinho, e não bico, tenho.	
15	¿Cómo ave queréis tratarme?	Como ave queres tratar-me?	
16	Pues cuadrúpedo me vuelvo.”	Quadrúpede me converto.”	
17	Con mis vasallos murmura	Com meus súditos fofoca	
18	de los brutos de tu imperio,	dos animais do teu reino,	
19	y cuando con éstos vive,	e quando com estes convive,	
20	murmura también de aquéllos.»	também deles cria enredo.”	
21	«Está bien —dijo el león—.	“Está bem – disse o leão –.	
22	Yo te juro que en mis reinos	Nos meus reinos, já é certo	
23	no entre más.» «Pues en los míos	que não entra.” “Pois nos meus	
24	—respondió el águila—, menos.»	– respondeu-lhe – muito menos.”	
25	Desde entonces, solitario	Desde esse então, solitário,	
26	salir de noche le vemos,	só ao cair da noite o vemos.	

27	pues ni alados ni patudos	Nem alados nem patudos		
28	quieren ya tal compañero.	querem mais tal companheiro.	A	
29	Murciélagos literarios,	Ó, morcegos literários,		ESTROFE 2
30	que hacéis a pluma y a pelo:	que alternam-se em pluma e pelo:	A	
31	si queréis vivir con todos,	se querem viver com todos,		
32	miraos en este espejo.	mirem-se aqui neste espelho.	A	

4.12 Fábula XXVII - La mona

LA MONA		A MACACA	
<i>Hay trajes propios de algunas profesiones literarias, con los cuales aparentan muchos el talento que no tienen.</i>		<i>Há trajes próprios de algumas profissões literárias, com os quais muitos aparentam ter um talento que não têm.</i>	
1	«Aunque se vista de seda	“Mesmo que ela vista seda,	A
2	la mona, mona se queda.»	macaca ainda se queda.”	A
3	El refrán lo dice así;	O adágio se conta assim,	B
4	yo también lo diré aquí,	o contaram para mim.	B
5	y con eso lo verán	Eu também o vou contar,	C
6	en fábula y en refrán.	numa fábula o tornar.	C
7	Un traje de colorines,	Um traje de cores mil,	D
8	como el de los matachines,	que de um carnaval saiu,	D
9	cierta mona se vistió;	a macaca pôs-se a usar.	E
10	aunque más bien creo yo	Eu prefiro acreditar	E
11	que su amo la vestiría,	que alguém a tenha vestido,	F
12	porque difícil sería	pois difícil teria sido	F
13	que tela y sastre encontrase.	achar pano e alfaiate.	G
14	El refrán lo dice: pase.	Mas se o adágio o diz, acate.	G
15	Viéndose ya tan galana,	A macaca, ao ver-se bela,	H
16	saltó por una ventana	escapou pela janela,	H
17	al tejado de un vecino,	deu num telhado vizinho	I
18	y de allí tomó el camino	e dali seguiu caminho,	I
19	para volverse a Tetuán.	rumo à África ela aponta.	J
20	(Esto no dice el refrán,	(Isso, o adágio não nos conta,	J
21	pero lo dice una historia	mas eu soube de uma história	K
22	de que apenas hay memoria,	dita apenas de memória,	K
23	por ser el autor muy raro;	de um autor extravagante;	L
24	y poner el hecho en claro	e aclarar a história errante	L
25	no le habrá costado poco.)	muito há de ter-lhe custado.)	M
26	Él no supo, ni tampoco	Ele não há constatado	M

ESTROFE 1

27	he podido saber yo,	e eu tampouco hei de saber	N	ESTROFE 1
28	si la mona se embarcó,	se num barco foi bater	N	
29	o si rodeó tal vez	ou se a volta deu, talvez,	O	
30	por el istmo de Suez.	pelo istmo do Suez.	O	
31	Lo que averiguado está	O que averiguado está	P	
32	es que, por fin, llegó allá.	é que, por fim, chegou lá.	P	
33	Viose la señora mía	E essa senhora se via	Q	
34	en la amable compañía	em amável companhia	Q	
35	de tanta mona desnuda;	e eis que a macacada em pelo	R	
36	y cada cual la saluda	a tratava com tal zelo	R	
37	como a un alto personaje,	digno de alta personagem,	S	
38	admirándose del traje,	admirando-lhe a imagem.	S	
39	y suponiendo sería	Supunham que deveria	T	
40	mucha la sabiduría,	ter muita sabedoria,	T	
41	ingenio y tino mental	talento e tino mental,	U	
42	del petimetre animal.	esse elegante animal.	U	
43	Opinan luego al instante,	Opinam no mesmo instante,	V	
44	y <i>nemine discrepante</i> ,	sem um voto discrepante,	V	
45	que a la nueva compañera	que essa nova companheira	W	
46	la dirección se confiera	encabece a corriqueira	W	
47	de cierta gran correría	incursão, naquele dia,	X	
48	con que buscar se debía,	com que buscar se devia,	X	
49	en aquel país tan vasto,	no território tão vasto,	Y	
50	la provisión para el gasto	a provisão para o gasto	Y	
51	de toda la mona tropa.	de toda a tropa primata.	Z	
52	(¡Lo que es tener buena ropa!)	(O que faz a bela bata!)	Z	
53	La directora, marchando	A diretora, marchando,	A'	
54	con las huestes de su mando,	com hostes ao seu comando,	A'	
55	perdió no sólo el camino,	não apenas se perdeu,	B'	
56	sino, lo que es más, el tino;	como o tino esmoreceu;	B'	
57	y sus necias compañeras	e suas tolas companheiras	C'	

58	atravesaron laderas,	atravessaram ladeiras,	C'	
59	bosques, valles, cerros, llanos,	bosques, vales, cerros, rios,	D'	
60	desiertos, ríos, pantanos;	charcos, desertos baldios;	D'	
61	y al cabo de la jornada,	e ao cabo da jornada,	E'	
62	ninguna dio palotada;	não haviam feito nada	E'	
63	(iy eso que en toda su vida	(e isso porque em toda a vida	F'	
64	hicieron otra salida	nunca houve uma corrida	F'	
65	en que fuese el capitán	em que fosse o capitão	G'	
66	más tieso ni más galán!)	tão rígido e bonito!)	G'	
67	Por poco no queda mona	Essa símia quase morre	H'	
68	a vida con la intentona;	quando a empreitada transcorre;	H'	
69	y vieron por experiencia	e viram na experiência	I'	
70	que la ropa no da ciencia.	que roupa não dá ciência.	I'	
71	Pero, sin ir a Tetuán,	Sem à África ter que ir,	J'	ESTROFE 2
72	también acá se hallarán	também se encontram aqui	J'	
73	monos que, aunque se vistan de estudiantes,	macacos que se vestem de estudantes	K'	
74	se han de quedar lo mismo que eran antes.	mas continuam iguais ao que eram antes.	K'	

4.13 Fábula XXVIII - El asno y su amo

EL ASNO Y SU AMO		O ASNO E SEU AMO		
Quien escribe para el público, y no escribe bien, no debe fundar su disculpa en el mal gusto del vulgo.		Quem escreve para o público, e não escreve bem, não deve fundamentar sua desculpa no mau gosto do povo.		
1	«Siempre acostumbra hacer el vulgo necio	“Costuma fazer o povo ignorante	A	ESTROFE 1
2	de lo bueno y lo malo igual aprecio;	do bom e do mau, juízo semelhante;	A	
3	yo le doy lo peor, que es lo que alaba».	eu lhe dou o pior, que assim elogia”.	B	
4	De este modo sus yerros disculpaba	Deste modo, seus erros absolvía	B	
5	un escritor de farsas indecentes;	um escritor de farsas indecentes;	C	
6	y un taimado poeta que lo oía,	e um poeta mui astuto que o ouvia	D	
7	le respondió en los términos siguientes:	respondeu-lhe nos termos subsequentes:	C	
8	«Al humilde jumento	“Ao humilde jumento	E	
9	su dueño daba paja, y le decía:	seu dono dava palha, e lhe dizia:	D	
10	“Toma, pues que con eso estás contento”.	‘Toma, pois isto está a teu contento’.	E	
11	Díjolo tantas veces, que ya un día	E disse isso tantas vezes, que um dia	D	
12	se enfadó el asno, y replicó: “Yo tomo	chateou-se o asno, e objetou com assomo:	F	
13	lo que me quieres dar; pero, hombre injusto,	‘Eu como o que me dás, mas és injusto,	G	
14	¿piensas que sólo de la paja gusto?	ou pensas que apenas palha eu degusto?	G	
15	Dame grano, y verás si me lo como”».	Dá-me grão, e tu verás se eu o como””.	F	
16	Sepa quien para el público trabaja,	Saiba quem para o público trabalha	H	ESTROFE 2
17	que tal vez a la plebe culpa en vano,	que talvez à plebe se inculpe em vão,	I	
18	pues si, en dándola paja, come paja,	pois se, dando-lhe palha, come palha,	H	
19	siempre que la dan grano, come grano.	sempre que lhe der grão, comerá grão.	I	

4.14 Fábula XXXI - La ardilla y el caballo

LA ARDILLA Y EL CABALLO		O ESQUILO E O CAVALO	
<i>Algunos emplean en obras frívolas tanto afán como otros en las importantes.</i>		<i>Alguns empregam em obras frívolas tanto afã quanto outros em obras importantes.</i>	
1	Mirando estaba una ardilla	Olhando estava um esquilo	ESTROFE 1
2	a un generoso alazán	um alazão exemplar	
3	que, dócil a espuela y rienda,	que, dócil a espora e rédea,	
4	se adestraba en galopar.	se adestrava em galopar.	
5	Viéndole hacer movimientos	Observando o movimento	
6	tan veloces y a compás,	tão veloz e regular,	
7	de aquesta suerte le dijo,	disse a ele estas palavras	
8	con muy poca cortedad:	com uma audácia singular:	
9	«¿Señor mío,	“Senhorio,	ESTROFE 2
10	de ese brío,	do teu brio,	
11	ligereza	ligeireza	
12	y destreza	e destreza	
13	no me espanto,	não me espanto,	
14	que otro tanto	que outro tanto	
15	suelo hacer, y acaso más.	sei fazer, e ainda mais.	
16	Yo soy viva,	Eu sou vivo,	
17	soy activa,	sou ativo,	
18	me meneo,	corro e pulo,	
19	me paseo,	perambulo,	
20	yo trabajo,	subo e desço,	
21	subo y bajo,	reapareço,	
22	no me estoy quieta jamás».	não fico quieto jamais.”	

23	El paso detiene entonces	O passo detém, então,		ESTROFE 3
24	el buen potro y, muy formal,	o bom potro e, mui formal,	A	
25	en los términos siguientes	com o argumento seguinte		
26	respuesta a la ardilla da:	dá resposta ao animal:	A	
27	«Tantas idas	“Tantas idas,	I	ESTROFE 4
28	y venidas,	tantas vindas,	I	
29	tantas vueltas	tantas voltas	J	
30	y revueltas	e mais voltas...	J	
31	(quiero, amiga,	Eu me intrigo;	K	
32	que me diga),	diz-me, amigo:	K	
33	¿son de alguna utilidad?	são de alguma utilidade?	L	
34	Yo me afano,	Eu me esforço	M	
35	mas no en vano.	sem remorso.	M	
36	Sé mi oficio,	Sei o ofício,	N	
37	y en servicio	e a benefício	N	
38	de mi dueño	do meu dono	O	
39	tengo empeño	tenciono	O	
40	de lucir mi habilidad.»	luzir minha habilidade.”	L	
41	Conque algunos escritores	Assim, alguns escritores		ESTROFE 5
42	ardillas también serán,	esquilos também serão,	A	
43	si en obras frívolas gastan	se em obras frívolas gastam		
44	todo el calor natural.	todo o seu vigor em vão.	A	

4.15 Fábula XXXII - El galán y la dama

EL GALÁN Y LA DAMA		O GALÃ E A DAMA		
<i>Quando un autor ha llegado a ser famoso, todo se le aplaude.</i>		<i>Quando um autor se torna famoso, tudo o que faz é aplaudido.</i>		
1	Cierto galán a quien París aclama	Certo galã a quem Paris aclama,	A	ESTROFE 1
2	petimetre del gusto más extraño,	um janota de gosto bem estranho,	B	
3	que cuarenta vestidos muda al año	(repetindo uma roupa, nunca o apanho)	B	
4	y el oro y plata sin temor derrama,	que o ouro e a prata, sem temor, derrama,	A	
5	celebrando los días de su dama,	ao celebrar os anos de sua dama,	A	ESTROFE 2
6	unas hebillas estrenó de estaño,	presenteou-lhe com presilhas de estanho	B	
7	sólo para probar con este engaño	tão só para provar algo tacanho:	B	
8	lo seguro que estaba de su fama.	quão seguro ele estava de sua fama.	A	
9	«¡Bella plata! ¡Qué brillo tan hermoso!	“Bela prata! Que enfeite tão brilhoso! –	C	ESTROFE 3
10	—dijo la dama—. ¡Viva el gusto y numen	disse-lhe a dama. – Um viva ao gosto e à musa	D	
11	del petimetre en todo primoroso!»	do meu janota, em tudo primoroso!”	C	
12	Y ahora digo yo: «Llene un volumen	E agora digo eu: “Se em um livro, usa	D	ESTROFE 4
13	de disparates un autor famoso,	milhões de asneiras um autor famoso;	C	
14	y si no le alabaren, que me emplumen.»	que eu morra se não o ova a claqué obtusa.”	D	

4.16 Fábula XXXIV - El cuervo y el pavo

EL CUERVO Y EL PAVO		O CORVO E O PAVÃO	
<i>Cuando se trata de notar los defectos de una obra, no deben censurarse los personales de su autor.</i>		<i>Quando se trata de apontar defeitos em uma obra, não se devem censurar aspectos pessoais do seu autor.</i>	
1	Pues, como digo, es el caso,	Pois, como digo, é o caso,	A
2	(y vaya de cuento)	(e lá vem um conto)	B
3	que a volar se desafiaron	que um desafio é lançado	A
4	un pavo y un cuervo.	a um pavão e um corvo.	B
ESTROFE 1			
5	Al término señalado	Voar é o desafio marcado.	A
6	cuál llegó primero,	E o vitorioso?	B
7	considérelo quien de ambos	Já deve ter suspeitado	A
8	haya visto el vuelo.	quem conhece o voo.	B
ESTROFE 2			
9	«Aguárdate —dijo el pavo	“Ouve! – o pavão solta o brado	A
10	al cuervo de lejos—.	ao longe, pro corvo. –	B
11	¿Sabes lo que estoy pensando?	Sabes quê tenho pensado?	A
12	Que eres negro y feo.	Que és negro e feioso.	B
ESTROFE 3			
13	Escucha: también reparo	Escuta: também reparo –	A
14	—le gritó más recio—	gritou-lhe, mais tosco –	B
15	en que eres un pajarraco	que és um avejão velhaco	A
16	de muy mal agüero.	de mui mau agouro.	B
ESTROFE 4			
17	¡Quita! allá, que me das asco,	Sai daqui, pois me dás asco,	A
18	grandísimo puerco!	grandíssimo porco!	B
19	Sí, que tienes por regalo	Sim, sei que é de teu agrado	A
20	comer cuerpos muertos.»	comer corpo morto.”	B
ESTROFE 5			
21	«Todo eso no viene al caso	“Tudo isso não vem ao caso –	A
22	—le responde el cuervo—,	responde-lhe o corvo –,	B
23	porque aquí sólo tratamos	porque aqui somente trato	A
24	de ver qué tal vuelo.»	de comparar voo.”	B
ESTROFE 6			

25	Cuando en las obras del sabio	Quando não há ponto fraco	A	ESTROFE 7
26	no encuentra defectos,	na obra de um douto,	B	
27	contra la persona cargos	crítica ao que lhe é privado	A	
28	suele hacer el necio.	fará sempre o tolo.	B	

4.17 Fábula XXXVI - La compra del asno

LA COMPRA DEL ASNO		A COMPRA DO ASNO	
<i>A los que compran libros sólo por la encuadernación.</i>		<i>Aos que compram livros só pela capa.</i>	
1	Ayer por mi calle	Ontem pela rua	ESTROFE 1
2	pasaba un borrico,	passava um burro,	
3	el más adornado	o mais adornado	
4	que en mi vida he visto.	na vida já visto.	
5	Albarda y cabestro	Albarda e cabestro,	
6	eran nuevecitos,	bem novo e polido,	
7	con flecos de seda	com franjas de seda	
8	rojos y amarillos.	de fio colorido.	
9	Borlas y penacho	Pompons e penacho	
10	llevaba el pollino,	levava o jerico,	
11	lazos, cascabeles	laços, cascavéis	
12	y otros atavíos;	e outros atavios.	
13	y hechos a tijera,	Feitos com tesoura,	
14	con arte prolijo,	com esmero e capricho,	
15	en pescuezo y anca	no colo e nas ancas	
16	dibujos muy lindos.	desenhos mui lindos.	
17	Parece que el dueño,	Parece que o dono –	
18	que es, según me han dicho,	é o que me foi dito –,	
19	un chalán gitano	cigano chalante,	
20	de los más ladinos,	patife e fingido,	
21	vendió aquella alhaja	vendeu essa joia	
22	a un hombre sencillo;	a um pobre iludido	
23	y añaden que al pobre	que um olho da cara	
24	le costó un sentido.	deve ter perdido.	
25	Volviendo a su casa,	Voltando à sua casa,	
26	mostró a sus vecinos	mostrou aos vizinhos	

27	la famosa compra,	a famosa compra,		
28	y uno de ellos dijo:	e entre eles foi dito:	A	
29	«Veamos, compadre,	“Vamos ver, compadre,		
30	si este animalito	se o animalzinho	A	
31	tiene tan buen cuerpo	é tão bom de corpo		
32	como buen vestido.»	como é de vestido.”	A	
33	Empezó a quitarle	E pôs-se a tirar-lhe		
34	todos los aliños,	todos os alinhos,	A	
35	y bajo la albarda,	e por sob a albarda,		
36	al primer registro,	primeiro registro:	A	
37	le hallaron el lomo	acharam-lhe o lombo		
38	asaz malferido,	muito malferido,	A	
39	con seis mataduras	com seis mataduras		
40	y tres lobanillos,	e três feios cistos,	A	
41	amén de dos grietas	além de fissuras		
42	y un tumor antiguo	e um tumor antigo	A	
43	que bajo la cincha	que embaixo da cilha		
44	estaba escondido.	estava escondido.	A	
45	«Burro —dijo el hombre—,	“Burro – disse o homem –,		
46	más que el burro mismo,	mais que o meu burrico,	A	
47	soy yo, que me pago	sou eu, já que pago		
48	de adornos postizos.»	adornos postiços.”	A	
49	A fe que este lance	Juro que este caso		ESTROFE 2
50	no echaré en olvido,	não cairá no olvido,	A	
51	pues viene de molde	pois serve de exemplo		
52	a un amigo mío,	para um meu amigo,	A	
53	el cual, a buen precio,	que por um bom preço		
54	ha comprado un libro	comprou um belo livro.	A	
55	bien encuadernado,	A capa é um primor!		
56	que no vale un pito.	E o texto é um lixo...	A	

4.18 Fábula XXXVII - El buey y la cigarra

EL BUEY Y LA CIGARRA		O BOI E A CIGARRA		
<i>Muy necio y envidioso es quien afea un pequeño descuido en una obra grande.</i>		<i>Muito tolo e invejoso é aquele que critica um pequeno descuido em uma grande obra.</i>		
1	Arando estaba el buey, y a cada trecho,	Arando estava o boi, e a cada trecho	A	ESTROFE 1
2	la cigarra, cantando, le decía:	a cigarra, cantando, dizia: “Ora!	B	
3	«¡Ay!, ¡ay! ¡Qué surco tan torcido has hecho!»	O sulco que fizeste está malfeito!”	A	
4	Pero él la respondió: «Señora mía,	Ele responde, então: “Minha senhora,	B	
5	si no estuviera lo demás derecho,	se não estivesse tudo o mais perfeito,	A	
6	usted no conociera lo torcido.	não notarias uma imperfeição.	C	
7	Calle, pues, la haragana reparona,	Cala-te, pois, critiqueira indolente	D	
8	que a mi amo sirvo bien, y él me perdona,	que a meu amo sirvo bem, e ele assente	D	
9	entre tantos aciertos, un descuido.»	entre os acertos, uma incorreção.”	C	
10	¡Miren quién hizo a quién cargo tan fútil!:	Vejam quem disse a quem algo tão fútil:	E	ESTROFE 2
11	una cigarra al animal más útil.	uma cigarra ao animal mais útil!	E	
12	Mas ¿si me habrá entendido	Será que me entendeu o sabichão,	C	
13	el que a tachar se atreve	o que a julgar se atreve	F	
14	en obras grandes un defecto leve?	em grandes obras um defeito leve?	F	

4.19 Fábula XLI - El té y la salvia

EL TÉ Y LA SALVIA		O CHÁ E A SÁLVIA		
Algunos sólo aprecian la literatura extranjera, y no tienen la menor noticia de la de su nación.		Há quem só aprecie a literatura estrangeira e não tenha nem notícia do que se escreve em sua nação.		
1	El té, viniendo del imperio chino,	O chá, chegando da China, sozinho,	A	ESTROFE 1
2	se encontró con la salvia en el camino.	encontrou-se com a sálvia no caminho.	A	
3	Ella le dijo: «Adónde vas, compadre?»	Ela lhe disse: “Aonde vais, compadre?”	B	
4	«A Europa voy, comadre,	“À Europa vou, comadre,	B	
5	donde sé que me compran a buen precio.»	onde sei que me comprem por bom preço.”	C	
6	«Yo —respondió la salvia— voy a China,	“Eu – respondeu a sálvia – vou à China,	D	
7	que allá con sumo aprecio	que lá, com sumo apreço,	C	
8	me reciben por gusto y medicina.	me acolhem culinária e medicina.	D	
9	En Europa me tratan de salvaje,	Para a Europa, sou erva selvagem,	E	
10	y jamás he podido hacer fortuna.»	e jamais pude eu fazer fortuna.”	F	
11	«Anda con Dios. No perderás el viaje,	“Vai com Deus. Não hás de perder a viagem:	E	
12	pues no hay nación alguna	não há nação alguma	F	
13	que a todo lo extranjero	que a tudo o que é estrangeiro	G	
14	no dé con gusto aplausos y dinero».	não dê com gosto aplausos e dinheiro.”	G	
15	La salvia me perdone,	Tal máxima propõe,	H	ESTROFE 2
16	que al comercio su máxima se opone.	mas ao comércio a sentença se opõe.	H	
17	Si hablase del comercio literario,	Falasse do comércio literário,	I	
18	yo no defendería lo contrario,	eu não defenderia o contrário;	I	
19	porque en él para algunos es un vicio	porque nele, para alguns, é um vício	J	
20	lo que es en general un beneficio;	o que geralmente é um benefício;	J	
21	y español que tal vez recitaría	e um espanhol que talvez recitasse	K	
22	quinientos versos de Boileau y el Tasso,	quinhentos versos de Boileau e Tasso	L	
23	puede ser que no sepa todavía	talvez, no fim das contas, ignorasse	K	
24	en qué lengua los hizo Garcilaso.	em que língua os escreveu Garcilaso.	L	

4.20 Fábula XLII - El gato, el lagarto y el grillo

EL GATO, EL LAGARTO Y EL GRILLO		O GATO, O LAGARTO E O GRILLO	
<i>Por más ridículo que sea el estilo retumbante, siempre habrá necios que le aplaudan, sólo por la razón de que se quedan sin entenderle.</i>		<i>Por mais ridículo que seja o estilo retumbante, sempre haverá tolos que o aplaudam, pelo simples fato de que não o entendem.</i>	
1	Ello es que hay animales muy científicos	Há um caso em que animais muito científicos	A
2	en curarse con varios específicos	buscam cura em vegetais específicos	A
3	y en conservar su construcción orgánica,	e conservam sua construção orgânica,	B
4	como hábiles que son en la Botánica;	tão hábeis que eles são na arte Botânica,	B
5	pues conocen las hierbas diuréticas,	pois conhecem as ervas diuréticas,	C
6	catárticas, narcóticas, eméticas,	catárticas, narcóticas, eméticas,	C
7	febrífugas, estípticas, prolíficas,	febrífugas, estípticas, prolíficas,	D
8	cefálicas también y sudoríficas.	cefálicas também e sudoríficas.	D
9	En esto era gran práctico y teórico	Nisso, era grande práctico e teórico	E
10	un gato, pedantísimo retórico,	um gato, pedantíssimo retórico,	E
11	que hablaba en un estilo tan enfático	que falava em estilo tão enfático	F
12	como el más estirado catedrático.	tal qual um empertigado catedrático.	F
13	Yendo a caza de plantas salutíferas,	Indo à caça de plantas salutíferas,	G
14	dijo a un lagarto: «¡Qué ansias tan mortíferas!	disse a um lagarto: “Que ânsias tão mortíferas!	G
15	Quiero, por mis turgencias semi-hidrópicas,	Quero curar turgências semi-hidrópicas	H
16	chupar el zumo de hojas heliotrópicas».	com o sumo de folhas heliotrópicas.”	H
17	Atónito el lagarto con lo exótico	Atônito o lagarto com o exótico	I
18	de todo aquel preámbulo estrambótico,	de todo esse preámbulo estrambótico,	I
19	no entendió más la frase macarrónica	não entendeu a frase macarrônica	J
20	que si le hablasen lengua babilónica;	mais que se fosse língua babilônica;	J
21	pero notó que el charlatán ridículo	porém notou que o charlatão ridículo	K
22	de hojas de girasol llenó el ventrículo,	folhas de girassol pôs no ventrículo,	K
23	y le dijo: «Ya, en fin, señor hidrópico,	e então lhe disse: “Enfim, senhor hidrópico,	L
24	he entendido lo que es zumo heliotrópico».	entendi o que é o sumo heliotrópico.”	L
25	¡Y no es bueno que un grillo, oyendo el diálogo,	Mas o bom é que um grilo ouve o diálogo,	M

ESTROFE 1

26	aunque se fue en ayunas del catálogo	e embora ele ignorasse tal catálogo	M	
27	de términos tan raros y magníficos,	de termos assim raros e magníficos,	N	
28	hizo del gato elogios honoríficos!	faz ao gato elogios honoríficos!	N	
29	Sí; que hay quien tiene la hinchazón por mérito,	Sim; há quem tenha a soberba por mérito	O	
30	y el hablar liso y llano por demérito.	e o falar claro e simples por demérito.	O	
31	Mas ya que esos amantes de hiperbólicas	Mas já que esses amantes de hiperbólicas	P	ESTROFE 2
32	cláusulas y metáforas diabólicas,	cláusulas e metáforas diabólicas,	P	
33	de retumbantes voces el depósito	de vozes retumbantes o propósito	Q	
34	apurán, aunque salga un despropósito,	defendem, mesmo sendo um despropósito,	Q	
35	caiga sobre su estilo problemático	que caia sobre o estilo problemático	R	
36	este apólogo esdrújulo-enigmático.	este apólogo esdrúxulo-enigmático.	R	

4.21 Fábula XLIV - La espada y el asador

LA ESPADA Y EL ASADOR		A ESPADA E O ESPETO	
<i>Contra dos especies de malos traductores.</i>		<i>Contra dois tipos de maus tradutores.</i>	
1	Sirvió en muchos combates una espada	Serviu em muitas lutas uma espada	A
2	tersa, fina, cortante, bien templada:	tersa, fina, cortante, bem forjada:	A
3	la más famosa que salió de mano	a mais famosa entre todas do rol	B
4	de insigne fabricante toledano.	dum insigne fabricante espanhol.	B
5	Fue pasando a poder de varios dueños,	Esteve em poder de vários senhores	C
6	y airosos los sacó de mil empeños.	e, valente, os livrou de mil temores.	C
7	Vendióse en almonedas diferentes,	Vendida foi em leilões diferentes,	D
8	hasta que, por extraños accidentes,	até que, por estranhos acidentes,	D
9	vino, en fin, a parar (¡quién lo diría!)	enfim, veio parar (mas quem diria!)	E
10	a un oscuro rincón de una hostería,	num canto escuro de uma hospedaria,	E
11	donde, cual mueble inútil, arrimada,	onde, qual coisa inútil, encostada,	F
12	se tomaba de orín. Una criada,	tomou-se de ferrugem. Uma criada,	F
13	por mandado de su amo el posadero,	a mando de seu amo, o hospedeiro,	G
14	que debía de ser gran majadero,	que devia ser tolo e mui grosseiro,	G
15	se la llevó una vez a la cocina,	levou-a certa vez para a cozinha	H
16	atravesó con ella una gallina,	e atravessou com ela uma galinha.	H
17	¡y héteme un asador hecho y derecho	Qual espeto, de fato e de direito,	H
18	la que una espada fue de honra y provecho!	da que espada foi, de honra e de proveito!	H
19	Mientras esto pasaba en la posada,	Enquanto isso passava na pousada,	I
20	en la corte comprar quiso una espada	na corte, queria comprar uma espada	I
21	cierto recién llegado forastero,	certo recém-chegado forasteiro,	J
22	transformado de payo en caballero.	que passou de aldeão a cavaleiro.	J
23	El espadero, viendo que al presente	O espadeiro, ao ver que para o cliente	K
24	es la espada un adorno solamente,	a espada era um adorno, tão somente,	K
25	y que pasa por buena cualquier hoja,	e que passa por boa qualquer folha,	L
26	siendo de moda el puño que se escoja,	se for da moda o punho que se escolha,	L

ESTROFE 1

27	díjole que volviese al otro día.	disse-lhe que voltasse no outro dia.	M	
28	Un asador que en su cocina había	Um espeto que na cozinha havia	M	
29	luego desbasta, afila y acicala,	desbasta, afia e pule; diz então	N	
30	y por espada de Tomás de Ayala	que era espada de um grande capitão.	N	
31	al pobre forastero, que no entiende	Para o forasteiro, que não entende	O	
32	de semejantes compras, se le vende,	de semelhantes compras, ele a vende,	O	
33	siendo tan picarón el espadero	sendo assim tão patife o espadeiro	P	
34	como fue mentecato el posadero.	como foi mentecapto o hospedeiro.	P	
35	¿Mas de igual ignorancia o picardía	Mas de igual ignorância ou picardia	Q	ESTROFE 2
36	nuestra nación quejarse no podría	nossa nação queixar-se não podia	Q	
37	contra los traductores de dos clases,	contra os tradutores de duas bases	R	
38	que infestada la tienen con sus frases?	que infestam tantos textos com suas frases?	R	
39	Unos traducen obras celebradas,	Alguns traduzem obras celebradas	S	
40	y en asadores vuelven las espadas;	e em espetos transformam as espadas;	S	
41	otros hay que traducen las peores,	outros tantos traduzem maus livretos	T	
42	y venden por espadas asadores.	e vendem como espadas seus espetos.	T	

4.22 Fábula L - Los dos tordos

LOS DOS TORDOS		OS DOIS TORDOS		
No se han de apreciar los libros por su bulto ni su tamaño.		Não se devem apreciar os livros pelo tamanho ou número de páginas.		
1	Persuadía un tordo abuelo,	Um tordo, já bem velhinho,	A	ESTROFE 1
2	lleno de años y prudencia,	cheio de anos e prudência,	B	
3	a un tordo, su nietezuelo,	persuadia a um seu netinho,	A	
4	mozo de poca experiencia,	tordo de pouca experiência,	B	
5	a que, acelerando el vuelo,	de que, voando rapidinho,	A	
6	viniese con preferencia	viesse, de preferência,	B	
7	hacia una poblada viña,	a uma frondosa videira	C	
8	e hiciese allí su rapiña.	onde a rapina é certa.	C	
9	«¿Esa viña dónde está?	“E essa videira, onde está? –	D	ESTROFE 2
10	—le pregunta el mozalbete—;	lhe pergunta o rapazete –	E	
11	¿y qué fruto es el que da?»	e qual é o fruto que dá?”	D	
12	«Hoy te espera un gran banquete	“Hoje lhe espera um banquete –	E	
13	-dice el viejo-. Ven acá;	diz-lhe o velho. – Venha cá;	D	
14	aprende a vivir, pobrete».	aprenda a viver, pobrete”.	E	
15	Y no bien lo dijo, cuando	E nem bem disse isso, quando	F	
16	las uvas le fue enseñando.	as uvas lhe foi mostrando.	F	
17	Al verlas saltó el rapaz:	Ao vê-las, saltou o rapaz:	G	ESTROFE 3
18	«¿Y ésta es la fruta alabada	“E essa é a fruta elogiada	H	
19	de un pájaro tan sagaz?	por um tordo tão sagaz?	G	
20	¡Qué chica! ¡Qué desmedrada!	Que pequena! Que mirrada!	H	
21	¡Ea, vaya! Es incapaz	Ora, valha! Não é capaz	G	
22	que eso pueda valer nada.	que isso possa valer nada!	H	
23	Yo tengo fruta mayor	Tenho fruta bem maior	I	
24	en una huerta, y mejor».	numa horta, e bem melhor!”	I	

25	«Veamos -dijo el anciano-,	“Vamos ver – disse o ancião –,	J	ESTROFE 4
26	aunque sé qué más valdrá	mas sei que mais valerá	K	
27	de mis uvas sólo un grano».	dessas uvas só um grão”.	J	
28	A la huerta llegan ya,	Na tal horta, chegam já;	K	
29	y el joven exclama ufano:	clama o jovem fanfarrão:	J	
30	«¡Qué fruta! ¡Qué gorda está!	“Que fruta! Que grande está!	K	
31	¿No tiene excelente traza?»	Não será uma gostosura?”	L	
32	¿Y qué era? ¡Una calabaza!	E era uma abóbora dura...	L	
33	Que un tordo en aqueste engaño	Que num engano tão tacanho	M	ESTROFE 5
34	caiga, no lo dificulto;	caia um jovem, não duvido;	N	
35	pero es mucho más extraño	porém, muito mais estranho	M	
36	que hombre tenido por culto	é que alguém bem instruído	N	
37	aprecie por el tamaño	ache que deva o tamanho	M	
38	los libros, y por el bulto.	de um livro ser aplaudido.	N	
39	Grande es, si es buena, una obra;	Grande é quando é boa a obra;	O	
40	si es mala, toda ella sobra.	pois se é má, toda ela sobra.	O	

4.23 Fábula LIX - El topo y otros animales

EL TOPO Y OTROS ANIMALES		A TOUPEIRA E OUTROS ANIMAIS	
<i>Nadie confiesa su ignorancia, por más patente que ella sea.</i>		<i>Ninguém confessa sua ignorância, por mais evidente que esta seja.</i>	
1	Ciertos animalitos,	Certos animaizinhos,	ESTROFE 1
2	todos de cuatro pies,	todos de quatro pés,	
3	a la gallina ciega	do jogo 'cabra cega'	
4	jugaban una vez.	brincavam certa vez.	
5	Un perrillo, una zorra	Um cão, uma raposa	ESTROFE 2
6	y un ratón, que son tres;	e um rato, que são três;	
7	una ardilla, una liebre	um esquilo, uma lebre	
8	y un mono, que son seis.	e um mono, que são seis.	
9	Éste a todos vendaba	Este vendava os olhos	ESTROFE 3
10	los ojos, como que es	de todos, pois talvez	
11	el que mejor se sabe	só ele usasse as mãos	
12	de las manos valer.	com certa rapidez.	
13	Oyó un topo la bulla	A toupeira chegou	ESTROFE 4
14	y dijo: «Pues, ¡pardiez!,	dizendo: "É minha vez!	
15	que voy allá, y en rueda	No jogo quero entrar,	
16	me he de meter también».	vou brincar com vocês".	
17	Pidió que le admitiesen,	Pediú que a admitiessem,	ESTROFE 5
18	y el mono, muy cortés,	e o mono, bem cortês,	
19	se lo otorgó (sin duda	permitiu (certamente,	
20	para hacer burla de él).	pra zombar do freguês).	
21	El topo a cada paso	O bicho, a cada passo,	ESTROFE 6
22	daba veinte traspiés,	dava vinte traspés,	
23	porque tiene los ojos	pois tem olhos cobertos	
24	cubiertos de una piel.	com finíssima tez.	

25	Y a la primera vuelta,	Na primeira rodada,		ESTROFE 7
26	como era de creer,	como havia de ser,	A	
27	facilísimamente	facilísimamente		
28	pillan a su merced.	pegam a quem não vê.	A	
29	De ser gallina ciega	Era a vez da toupeira		ESTROFE 8
30	le tocaba la vez;	de cega se fazer;	A	
31	y ¿quién mejor podía	quem melhor poderia		
32	hacer este papel?	um cego fingir ser?	A	
33	Pero él, con disimulo,	A toupeira disfarça,		ESTROFE 9
34	por el bien parecer,	que vê quer parecer.	A	
35	dijo al mono: «¿Qué hacemos?	Pergunta ao mono: “E então?		
36	Vaya, ¿me venda usted?»	Quem me venda? Você?”	A	
37	Si el que es ciego y lo sabe	Se quem é cego e o sabe		ESTROFE 10
38	aparenta que ve,	aparenta que vê,	A	
39	quien sabe que es idiota,	quem sabe que é idiota		
40	¿confesará que lo es?	confessará por quê?	A	

4.24 Fábula LXIV - La rana y la gallina

LA RANA Y LA GALLINA		A RÃ E A GALINHA		
Al que trabaja algo, puede disimulárselo que lo pregone; el que nada hace, debe callar.		Pode-se desculpar a quem produz algo se o anuncia; quem nada produz deve calar-se.		
1	Desde su charco, una parlera rana	Lá do seu lago, uma falante rã	A	ESTROFE 1
2	oyó cacarear a una gallina.	ouviu cacarejar uma galinha.	B	
3	«¡Vaya! —la dijo—; no creyera, hermana,	“Nossa! – lhe disse – não pensava, irmã,	A	
4	que fueras tan incómoda vecina.	que fosses tão incômoda vizinha!	B	
5	Y con toda esa bulla ¿qué hay de nuevo?»	Por que tanto barulho? O que há de novo?”	C	
6	«Nada, sino anunciar que pongo un huevo.»	“Nada mais que anunciar que pus um ovo.”	C	
7	«¿Un huevo sólo? ¡Y alborotas tanto!»	“Um ovo só? E cacarejas tanto?”	D	ESTROFE 2
8	«Un huevo sólo; sí, señora mía.	“Pois é, um ovo só, minha senhora.	E	
9	¿Te espantas de eso, cuando no me espanto	Isso te espanta, quando não me espanto	D	
10	de oírte como graznas noche y día?	de ouvir-te a coaxar a toda hora?	E	
11	Yo, porque sirvo de algo, lo publico;	Eu, que produzo algo, o publico.	F	
12	Tú, que de nada sirves, calla el pico.»	Tu, que não fazes nada, fecha o bico.”	F	

4.25 Fábula LXVII - La víbora y la sanguijuela

LA VÍBORA Y LA SANGUIJUELA		A VÍBORA E A SANGUESSUGA		
No confundamos la buena crítica con la mala.		Não confundamos a boa crítica com a má.		
1	«Aunque las dos picamos —dijo un día	“Embora ambas piquemos – disse um dia	A	ESTROFE 1
2	la víbora a la simple sanguijuela—,	à sanguessuga a víbora, em degredo –	B	
3	de tu boca reparo que se fía	em tua boca, noto que confia	A	
4	el hombre, y de la mía se recela.»	o homem, mas da minha sente medo.”	B	
5	La chupona responde: «Ya, querida;	A chupa-sangue diz: “Pois é, querida;	C	ESTROFE 2
6	mas no picamos de la misma suerte:	porém não picamos da mesma sorte:	D	
7	yo, si pico a un enfermo, le doy vida;	eu, se pico um enfermo, lhe dou vida;	C	
8	tú, picando al más sano, le das muerte.»	tu, se picas o são, lhe dás a morte.”	D	
9	Vaya ahora de paso una advertencia:	Fica então, de passagem, a advertência:	E	ESTROFE 3
10	muchos censuran, sí, lector benigno;	muitos censuram, sim, leitor benigno;	F	
11	pero a fe que hay bastante diferencia	mas é certo que há muita diferença	E	
12	de un censor útil a un censor maligno.	entre um censor útil e outro maligno.	F	

Capítulo 5: Comentários sobre a tradução

5.1 Visão geral e processo tradutório

As fábulas de Iriarte tratam do universo literário e dirigem-se a atores desse contexto, como escritores e tradutores. Ademais de os temas tratarem desse universo específico, as formas escolhidas por Iriarte para construir suas fábulas e a própria classificação dos tipos de métrica que nelas adotou denotam a importância atribuída pelo autor à questão formal. Com isso, queremos dizer que as fábulas de Iriarte não são só significado, são também forma; não importa apenas o que é dito, mas como é dito.

Tal percepção, aliada à ciência de que a obra de Iriarte é relativamente desconhecida no Brasil, nos conduziram a definir como estratégia de tradução a manutenção da forma poética em consonância com uma busca por modos diferentes de dizer o mesmo, com o propósito de retextualizar as fábulas em português de modo que estas possam despertar no leitor-alvo brasileiro sensações similares às aquelas experimentadas pelo leitor do texto-fonte. Isso significa dizer que buscou-se construir um texto que apresente a obra fabulística de Iriarte no Brasil com proximidade semântica e formal capazes de manter o tom, o espírito, as cores locais do texto de partida, e que façam frente às traduções em prosa de fábulas iriartianas avulsas publicadas no país no último século.

A escolha das vinte e cinco fábulas que formam o *corpus* deste trabalho, que representam um terço do total de fábulas de Iriarte, partiu de uma divisão das fábulas, por nós empreendida, em cinco grupos temáticos, com seleção preliminar de cinco fábulas dentro de cada grupo – conforme descrevemos na seção 3.2 *Seleção do corpus para tradução*. Em suma, a seleção buscou formar um conjunto representativo da obra fabulística de Iriarte completa, partindo dos temas tratados e abarcando os variados tipos de métrica e formas poéticas adotados pelo autor. Essa seleção foi posteriormente refinada levando em conta escolhas pessoais.

A princípio, fizemos uma primeira tradução mais à letra, nem sempre respeitando métrica e rima, conforme descrevemos na seção 3.1 *Etapas da metodologia adotada*. Essa primeira tradução foi em seguida aprimorada, na busca de soluções que atendessem também

aos aspectos formais; para tanto, nos apoiamos em sinônimos, rimas, ideias afins, reescrituras e retextualizações. Observamos que as fábulas de Iriarte apresentam ritmo inconstante, sem padrão; portanto, o ritmo não foi considerado como delimitador das soluções de tradução. Os textos de chegada passaram então por revisões da autora e da coorientadora, e foram revisitados durante a redação destes comentários que serão aqui apresentados: a reflexão sobre a tradução nos conduziu a repensar algumas escolhas e buscar soluções mais adequadas.

Os comentários que apresentaremos a seguir dividem-se em seções, organizadas de modo a agrupar os temas dos comentários conforme o principal assunto tratado por eles. É possível, todavia, que um comentário englobe um assunto principal e outro complementar, pois por vezes pareceu mais sensato reunir dois comentários referentes a um mesmo trecho que estava sendo citado, evitando assim a repetição maçante de um mesmo trecho dos textos de partida e de chegada. As seções que reúnem os principais temas aqui tratados são: nomes de animais, antropônimos e topônimos, expressões idiomáticas, questões métricas e rítmicas, questões lexicais e semânticas, questões fonéticas, sentença moral e retradução.

5.2 Nomes de animais

A primeira fábula dá o tom do que vem pela frente: em *“El elefante y otros animales”* (IRIARTE, 2018, p. 117-119), Iriarte alerta o leitor de que suas fábulas se dirigem a mil nações, não apenas à espanhola, e que não se restringem ao seu tempo, pois referem-se a defeitos que sempre existiram no mundo – com a ideia, talvez, de que continuassem existindo dali para a frente. Nos vemos hoje, mais de dois séculos adiante, em um mundo no qual suas fábulas, em grande maioria, são ainda pertinentes. Essa percepção nos conduz a tomar decisões tradutórias pensando em um tom mais atual, próprio para o leitor contemporâneo – temas ultrapassados talvez nos levassem a adotar um tom mais arcaizante.

Na fábula mencionada acima, são citados os nomes de vinte e dois animais de forma rápida, por vezes acompanhados de adjetivos que os qualificam positiva ou negativamente. Mesmo quando não aparecem qualificados, a simples menção invoca associações mentais que o leitor deve estabelecer entre esses animais e possíveis qualidades ou defeitos, a partir de

conhecimentos compartilhados em outras fábulas ou contos populares (é importante lembrar que as construções de imagens para um mesmo animal e estereótipos associados a ele podem variar de uma cultura para outra).

Nos versos 51 e 52, são citados três animais, que não aparecem novamente no fabulário de Iriarte (e que utilizamos como exemplo na seção 3.4 *Esquema proposto para os comentários*). Dentre os três, apenas a *oruga* é personagem de outra fábula dentro da obra iriartiana – na qual desempenha papel de invejosa – e somente o *cigarrón* recebe um adjetivo, que o qualifica negativamente – *dañino*. A métrica da fábula é a *endecha de siete sílabas*, que pela contagem usada na versificação portuguesa tem seis sílabas poéticas, não sete, como na contagem espanhola. O tipo de rima presente é toante em O_A nos versos pares e não há rima nos versos ímpares. Os versos mencionados aparecem transcritos abaixo, precedidos pelos dois versos que lhes antecedem, para que se possa ter o contexto da frase completa:

49 *Sálense del concurso,*
 50 *por no escuchar sus glorias,*
 51 *el cigarrón dañino,*
 52 *la oruga y la langosta.*

Dos animais citados nos versos acima, dois podem gerar dúvidas nas fases de apreensão ou interpretação: *el cigarrón* e *la langosta*. Tal situação ocorre pelo fato de que esses animais podem ser entendidos de diferentes formas. O *cigarrón* pode ser o mesmo que *saltamontes* (gafanhoto, grilo), o mesmo que *abejorro* (espécie de abelha grande, mamangaba), ou ainda um tipo de *cigarra* ou *chicharra* (cigarra). E a *langosta* pode ser entendida como a do mar, crustáceo (lagosta) ou a da terra, inseto (gafanhoto). Dependendo de qual animal seja identificado como referente, é possível ter mais de uma opção de tradução para o português brasileiro. No caso de identificação do *cigarrón* como *abejorro*, por exemplo, são possíveis as traduções mangangá, mamangaba, mangava, mangangava, mangango, mamangava, mangangaba e outras, que se referem a abelhas do gênero *Bombus*, que inclui muitas espécies existentes no Brasil e na península ibérica.

Ou seja, existem muitas possibilidades de retextualização para os animais citados. E, a partir das escolhas que se façamos, podemos pensar em outras decisões tradutórias que serão afetadas, como no caso do adjetivo *dañino*, que pode ser retextualizado como daninho,

prejudicial, nocivo, mau, danoso, nefasto ou perverso. Como se encontra em um verso ímpar, não exige rima, mas é preciso que o verso conte seis sílabas poéticas. Não há informações contextuais na fábula que direcionem a decisão acerca dos animais, e nem o *cigarrón* nem a *langosta* voltam a aparecer em outras fábulas de Iriarte, o que tampouco nos fornece informações.

Nesse exemplo, temos dois termos na língua-fonte que podem ser traduzidos como “gafanhoto” na língua-alvo: *langosta* e *cigarrón*. A outra opção para *langosta* – lagosta – é um animal que não se costuma ver em fábulas e que não parece ter motivos para fazer parte do “time do mal”, enquanto o gafanhoto pode ser visto de forma negativa pela destruição que causa em plantações. Traduzindo *langosta* por gafanhoto, então, o *cigarrón* poderia ser traduzido como “mangangá” ou “cigarra”, sendo a cigarra a antagonista de uma fábula conhecida, “A formiga e a cigarra”, o que constrói uma imagem negativa para esse inseto no imaginário popular e contribui para que seja considerada a escolha mais adequada. O que nos deixa com os termos “cigarra” e “gafanhoto”, que organizamos nos versos da seguinte forma:

49	<i>Sálense del concurso,</i>	Escapam da plateia,
50	<i>por no escuchar sus glorias,</i>	por não ouvir sua glória,
51	<i>el <u>cigarrón</u> dañino,</i>	lagarta, <u>gafanhoto</u> ,
52	<i>la oruga y la <u>langosta</u>.</i>	a <u>cigarra</u> danosa.

Para adequar a estrofe a essa decisão tradutória, a ordem dos versos 51 e 52 foi invertida, pois precisávamos de uma rima toante em O_A, o que não seria possível com as palavras lagarta e gafanhoto no verso 52. A solução foi dada com a inversão dos versos e com o adjetivo *dañino* traduzido como “danosa”, que concorda em gênero e número com “cigarra”, que mantém a rima toante e cujo número de sílabas assegura a manutenção da métrica, mas o paralelismo no uso do artigo definido antecedendo o nome de cada animal no texto de partida não pôde ser mantido.

Nessa mesma fábula, outro termo que possibilita mais de uma tradução é a *mariposa*. Em espanhol, *mariposa* é o nome dado à fase adulta dos lepidópteros, ordem de insetos que inclui as borboletas e as mariposas; ou seja, as duas opções seriam possíveis como tradução. Tendo em vista que o termo é citado apenas uma vez, sem informações contextuais, e que ambas as opções são de insetos presentes no Brasil e na Espanha, a decisão por “mariposa”

no texto-alvo se deu pela métrica e pela rima toante em O_A. No caso da *sierpe venenosa*, citada na mesma fábula, teríamos como opções mais comuns “cobra” ou “serpente”; contudo, optamos por “serpe” pelo tom mais poético e mais próximo do texto-fonte, adequado também para a manutenção da métrica.

Ainda na mesma fábula, o *jilguerillo* passou por uma investigação mais aprofundada, a fim de verificarmos se essa espécie de pássaro está presente no Brasil ou é ao menos conhecida em território nacional. Foi verificado que o pintassilgo (seu nome em português) é um pássaro da família Fringillidae, que tem subespécies europeias e também brasileiras, o que faz com que a espécie seja conhecida tanto na Espanha quanto no Brasil.

Pesquisa semelhante foi feita para a fábula *Los dos tordos*: verificamos que os tordos são pássaros pertencentes à família Turdidae, família numerosa de ocorrência em todo o mundo e que engloba espécies muito variadas, entre as quais o tordo, o melro, o sabiá e o rouxinol. Formam um grupo homogêneo de aves com hábitos alimentares onívoros que frequentam pomares, quintais, parques, etc – o que é uma informação relevante dado o contexto da fábula, pois os tordos citados saem em busca de frutas para se alimentarem. O tordo ocorre na Europa, mas não no Brasil. Da mesma família, temos como exemplar brasileiro o sabiá. A princípio, o sabiá foi pensado como solução de tradução, sendo em seguida descartado por aportar um tom muito brasileiro à fábula, o que não é nossa intenção. Entendemos que a escolha de um animal tipicamente brasileiro poderia dar um colorido diferente ao texto, reduzindo sua alteridade. Mantivemos o tordo, embora não esteja presente no Brasil, por acreditarmos que não é uma ave desconhecida para o leitor-alvo.

Também na fábula *El papagayo, el tordo y la marica*, as aves estiveram em foco. Essas três personagens compartilham uma característica relevante para a trama: são todas capazes de imitar a voz humana. *Papagayo* pode receber outras traduções além da transparente “papagaio”, em países como Equador, onde pode ser um tipo de serpente, e México, onde pode ser outro tipo de ave; contudo, o contexto indica tratar-se do papagaio capaz de falar. A *marica* é uma gralha, parente dos corvos, pouco menor que um deles. Além dos papagaios, dos tordos e das gralhas, os corvos e as cacatuas são também capazes de imitar a voz humana, informação que nos fez considerar que tínhamos mais opções para a tradução dos nomes das personagens dessa fábula. Em um primeiro momento, traduzimos as aves citadas nessa fábula

como papagaio, cacatua e corvo. Todavia, verificamos que as cacatuas, embora sejam conhecidas no Brasil do mundo globalizado de hoje, são naturais das florestas tropicais da Austrália e do sudeste asiático; é de se supor, portanto, que no século XVIII não fossem pássaros presentes na Espanha. Os corvos, amplamente conhecidos, tiveram origem no continente asiático e hoje são muito comuns nos países europeus, mas não existem no Brasil. Embora o corvo não seja uma ave desconhecida pelo público-alvo, julgamos que a gralha seria uma solução mais adequada, inclusive por estar presente no Brasil. O tordo já foi discutido e assumido como tradução adequada, o que nos conduziu à solução mais próxima do texto-fonte: papagaio, tordo e gralha.

Ainda a respeito de aves, comentamos a fábula *La avutarda*: a personagem que dá título à fábula pode ser traduzida como abetarda, ave muito comum na Espanha, ou como um peru selvagem, ave nativa da América do Norte, mas presente na Europa desde o século XVI. Ambas são aves de médio a grande porte, de voo curto e pesado, o que condiz com papel da *avutarda* na fábula. Como a abetarda não é conhecida no Brasil e o peru selvagem difere do peru doméstico basicamente na questão da domesticação, coincidindo na questão do voo curto e pesado, consideramos que poderíamos usar como tradução “peru” sem especificá-lo como doméstico ou selvagem. Sendo a personagem um espécime feminino, usamos “perua”.

E, na mesma fábula, são citados outros cinco pássaros: *alcotán* (ógea, da família dos falcões), *jilguero* (o mesmo que *jilguerillo*, pintassilgo), *paloma* (pombo), *perdiz* (perdiz) e *tórtola* (rolinha). Optamos por traduzir *alcotán* como “falcão”, termo mais abrangente, já que a espécie específica “ógea” é europeia/asiática e desconhecida no Brasil – nesse caso, estamos tratando o termo como um item específico da cultura. Ademais, a fim de acomodar os versos, aumentamos o número de pássaros citados para seis, incluindo o gavião. Consideramos que a inclusão de uma ave entre as listadas não altera a construção de sentido para a texto, pois é apenas mais um exemplo de ave que voa com elegância, contrapondo-se ao voo desajeitado dos perus. Na tradução, os versos 6 e 7 fazem rima entre falcão e gavião e é alterada a sequência das aves nos versos, como se verifica abaixo.

5	<i>A este fin, muchos huevos robados</i>	Com este fim, ovos foram roubados –
6	<i>de alcotán, de jilguero y paloma,</i>	de perdiz, pintassilgo e falcão,
7	<i>de perdiz y de tórtola toma,</i>	de rolinha, pombo e gavião –
8	<i>y en su nido los guarda mezclados.</i>	e em seu ninho os guardou misturados.

Sobre as personagens animais, ainda comentamos a solução adotada em *El oso, la mona y el cerdo*. Nessa fábula, a *mona* (macaca) critica e o *cerdo* (porco) elogia a dança do *oso* (urso). Na tradução, invertemos os gêneros de dois animais: a macaca virou macaco e o porco virou porca. Tal solução possibilitou uma melhor acomodação das rimas e, consequentemente, dos versos na tradução. Entendemos que tal inversão não prejudica o texto e que mesmo Iriarte fez tais escolhas de gênero para acomodar suas próprias rimas e métricas: *mona* está no final de um verso e rima com *persona*, *cerdo* é precedido pelo artigo *el* e, nos versos em que aparece, o artigo sofre elisão, o que não aconteceria caso a personagem fosse feminina, precedida pelo artigo *la* – o que resultaria, em ambos versos, numa sílaba a mais. A tradução inverte a posição das palavras no verso 7 e, com isso, rima “perito”, qualificador de “macaco”, com “bonito”, no verso 5. No caso da porca, a mudança deveu-se ao verso 17, que termina com o pronome “desta” que se refere à personagem e precisaria ser feminino para rimar com “modesta”, qualificador de “atitude”.

5	<i>Queriendo hacer de <u>persona</u>,</i>	Querendo fazer <u>bonito</u> ,
6	<i>dijo a una mona: «¿Qué tal?»</i>	disse ao macaco: “Que tal?”
7	<i>Era <u>perita</u> la <u>mona</u>,</i>	O <u>macaco</u> era <u>perito</u>
8	<i>y respondióle: «Muy mal.»</i>	e lhe respondeu: “Vai mal”.
17	<i>Echó el oso, al oír <u>esto</u>,</i>	Ao ouvir a fala <u>desta</u>
18	<i>sus cuentas allá entre sí,</i>	resignou-se o urso enfim;
19	<i>y con ademán <u>modesto</u></i>	com atitude <u>modesta</u> ,
20	<i>hubo de exclamar así:</i>	refletiu e disse assim:

Em *Los dos conejos*, as personagens são caracterizadas por meio da categorização em espécies, o que representa a única forma pela qual o leitor pode imaginar sua aparência. Os coelhos são simples coelhos, nomeados pelo narrador como “*un conejo*” e “*un compañero*”, enquanto um deles trata o outro por “*amigo*”. Já os cachorros têm uma raça definida (ou indefinida, já que é justamente isso o que os protagonistas discutem): são galgos ou podengos, duas raças de cão de caça parecidas. Trata-se de cães lebréis, criados especificamente para a caça de coelhos e lebres. O dicionário *Priberam* os define de forma bem específica nesse sentido: o galgo⁷⁶ é apresentado como um cão pernalto e esguio, muito empregado em caça de

⁷⁶ “galgo”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/galgo> [consultado em 15-07-2022]

lebres, e o podengo⁷⁷ é definido como um cão de pequeno a grande porte, focinho alongado e orelhas eretas, com capacidade para a caça, notadamente de coelhos. Não vale a pena aqui discutir as diferenças entre galgos e podengos – como, por exemplo, o tamanho de cada um deles –, porque todas as raças de cães foram criadas artificialmente pelos humanos para atender a determinados anseios, e essa seleção artificial segue até hoje com o cruzamento voltado para o propósito de exacerbar certas características do animal. Ou seja, os galgos e os podengos que existem hoje não são os mesmos que existiam há dois séculos e meio, e não pretendemos nos aprofundar em pesquisas sobre o assunto. Assim, em lugar disso, vamos apenas reconhecer a semelhança de aparência e especialidade entre as duas raças: tanto os galgos quanto os podengos são cães de caça ágeis e esguios peritos em caçar coelhos, o que os deixa em igual posição quando o assunto é persegui-los.

Para a tradução, levamos em conta a percepção de que a raça dos galgos é bem conhecida no Brasil, enquanto a raça dos podengos é praticamente desconhecida. Ademais, o termo em português “podengo”, quando usado como palavra-chave em um motor de busca, tem como resultado imagens de cães com aspecto bem menor que aqueles que aparecem como resultado do termo em espanhol “*podenco*”, estes sim mais parecidos com o galgo – sobretudo se vemos o “*podenco canario*” das terras de Iriarte. Os resultados que aparecem para o termo em português são em geral do “podengo português”, menor e mais peludo. Reconhecemos, então, que essas são duas desvantagens para a adoção de “podengo” no texto traduzido.

Assim sendo, consideramos como possibilidade usar o termo “perdigueiro”, também um cão de caça, de nome mais conhecido no Brasil e que dá conta da rima toante em E_O. No entanto, essa escolha traria consigo outras desvantagens: primeiro, o perdigueiro é um cão de compleição física bem diferente do galgo; segundo, é um cão de caça especializado em perdizes, não em coelhos. Entendemos que, em conjunto, essas desvantagens produziriam outros níveis de significado na fábula: se as raças não são parecidas, por que a confusão dos coelhos? Afinal, seria fácil identificar as diferenças entre um galgo e um perdigueiro. E ainda, seria justa a discussão entre os protagonistas, já que a dúvida estaria entre um cão que caça coelhos e um cão que caça perdizes? Isso significaria que, no segundo caso, os coelhos não estariam em risco?

⁷⁷ “podengo”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/podengo> [consultado em 15-07-2022]

Ao ponderar sobre tais efeitos produzidos com a mudança de raça no texto traduzido, optamos por manter o “podengo”, considerando que a classificação deste como “cão”, já no primeiro verso, e a contraposição a “galgo” no restante da fábula sejam informações suficientes para que o leitor perceba que se trata de uma raça de cães, caso não a conheça.

Na fábula *El pato y la serpiente*, não houve mudança nos animais que atuam como personagens (pato e serpente), mas em animais citados por um deles. A serpente usa *el gamo*, *el sacre* e *el barbo* como exemplos de animais que, respectivamente, andam, voam e nadam com desenvoltura e elegância. O *gamo* refere-se a uma espécie de cervídeo que não está presente no Brasil; já o cervo (ou veado), seu parente, é um animal bastante conhecido pelos brasileiros. O *barbo* é um peixe de água doce nativo da Península Ibérica e o *sacre*, uma espécie de falcão encontrado na Europa e na Ásia. No entanto, nenhum dos dois é explicitado como peixe ou como falcão, as menções são apenas às espécies. Entendemos os três casos como itens específicos da cultura e, para a tradução, consideramos mais interessante encontrar animais ou espécies com representações semelhantes na cultura brasileira, de modo a favorecer a fluidez da leitura, que seria prejudicada caso o desconhecimento do animal exigisse uma consulta a um motor de busca ou a um dicionário.

Assim, chegamos a “água” para *sacre* e “robalo” para *barbo*. Tanto *sacre* quanto *barbo* estão em finais de versos, mas apenas o *barbo* em posição que exige rima (toante em A_O), o que restringiu as possibilidades de escolha para a espécie de peixe. “Água” é um nome dado a diversas aves de rapina de grande porte, presentes tanto no Brasil quanto na Espanha, e “robalo” é um nome comum a dois gêneros de peixe, *Dicentrarchus* na Europa e *Centropomus* no Brasil. A diferença entre eles não é relevante para a tradução, pois o propósito é apenas que se identifique tratar-se de um peixe, afinal todos eles nadam bem – assim, seria como dizer “não nadas como um peixe”.

A posição de rima condicionou também a escolha de tradução para *gamo*, pois embora em português exista a palavra “gamo” para esse animal, trata-se de um termo menos conhecido, dada a inexistência desse animal no Brasil. Seria possível referir-se a veado ou cervo, termos que não atenderiam à necessidade rímica. Consideramos, além disso, a sonoridade de “gamo” no português: a vogal nasal /ã/ não funciona bem para a rima. Com isso, chegamos à

solução “gato”, animal que caminha com elegância, de vogal aberta /a/, que atende à rima A_O e está presente tanto no Brasil quanto na Espanha.

13	<i>No hay que echar tantas plantas;</i>	Não há que se gabar;
14	<i>pues ni anda como el <u>gamo</u>,</i>	não andas como o <u>gato</u> ,
15	<i>ni vuela como el <u>sacre</u>,</i>	nem voas como a <u>águia</u> ,
16	<i>ni nada como el <u>barbo</u>.</i>	nem nadas qual <u>robalo</u> .

Em *La cabra y el caballo*, o *caballo* é mencionado apenas no título da fábula. Ao longo do texto, dois termos, com uma menção cada, se referem ao animal: *jaco* e *rocín*. O primeiro diz respeito a um cavalo pequeno e ruim; o segundo, a um cavalo de trabalho, de má aparência e baixa estatura. Ambos os termos são depreciativos, portanto. Como termos depreciativos para “cavalo” no português, encontramos “rocim”, “cavalicoque”, “azêmola”, “matungo”, “pangaré” e “pileca”, embora quase todos – com exceção de “pangaré” – sejam de uso raro ou menos disseminado no Brasil⁷⁸. Desse modo, escolhemos usar, para as duas menções no texto, os termos “pangaré” e “cavalo”, omitindo um dos termos depreciativos (*rocín*) e usando em seu lugar um termo neutro (cavalo). Essa decisão se deu pela escassez de sinônimos difundidos no português brasileiro e pela percepção de que uma menção já seria suficiente para se entender que não se trata de um cavalo de raça, e sim de um cavalo de trabalho, do campo. A má qualidade do cavalo não é tema da fábula nem tem relevância para a construção da narrativa, contribuindo principalmente para a construção imagética da personagem.

Em *El topo y otros animales*, a segunda estrofe cita seis animais que participam da brincadeira da cabra-cega. Um problema surge no verso 8, que cita um *mono* (macaco). O problema se dá pela métrica: “macaco” tem uma sílaba a mais que “mono”, e a estrutura da frase não permite grandes alterações sintáticas, inclusive por repetir nos versos 7 e 8 a mesma formulação dos versos 5 e 6, de forma que se assemelha à brincadeira da cabra-cega – os versos “encontram” os animais escondidos e vão contando todos eles, para ver se falta achar

⁷⁸ Em consulta a grupo de tradutores, identificou-se que o termo “pangaré” é amplamente difundido no Brasil, “matungo” e “rocim” são pouco disseminados, “azêmola” só foi mencionado por uma pessoa, “pileca” é usado em Portugal e “cavalicoque” sequer foi reconhecido pelos membros do grupo que participaram da discussão. Agradecemos às respostas de Danilo Nogueira, Mario Freitas, Naila Castro, Saulo Von Randow Júnior, Luana Roque, Edison Michael, Rosana Porto Feitosa, Denise Bottmann, Helena Medeiros, Elisa Duarte Teixeira, Willyam Brito, Luis Peralta, Nuno Alves, Ana Laila Hagen, Simone Taylor, Victória Albuquerque, Marcela Llanos e Clara Monnerat (consulta realizada em 26/02/2022 no grupo “Tradutores, Intérpretes e Curiosos” do Facebook).

alguém. O macaco é citado em três ocasiões e desempenha papel na narrativa, destacando-se inclusive pelo uso habilidoso das mãos; portanto, não há possibilidade de mudar o animal. A princípio, para atender à métrica, pensamos traduzir *mono* como “mico”, espécie de macaco; contudo, verificamos que os micos são macacos brasileiros e não estão presentes na Europa. Como alternativa, optamos pela palavra “mono”, que também significa macaco em português, embora seja bem menos usada. Essa opção resolve o problema da métrica, ainda que cause certo desconforto pela rareza de uso, especialmente em companhia de outros animais de nomes tão comuns e conhecidos, citados na estrofe em que surge pela primeira vez. Esse desconforto talvez seja compensado pela aproximação da escolha com o vocábulo em língua espanhola, o que faz lembrar que esse é um texto originalmente espanhol, não brasileiro.

5	<i>Un perrillo, una zorra</i>	Um cão, uma raposa
6	<i>y un ratón, que son tres;</i>	e um rato, que são três;
7	<i>una ardilla, una liebre</i>	um esquilo, uma lebre
8	<i>y un <u>mono</u>, que son seis.</i>	e um <u>mono</u> , que são seis.

Essa aproximação com a língua espanhola como modo de lembrar o leitor de que este não está lendo um texto brasileiro ocorre também com a escolha de “mui” (redução de “muito”) para a tradução de “*muy*” ou para outras situações em que se adéque, o que aconteceu nove vezes, em oito das vinte e cinco fábulas traduzidas. Essa opção se ajustou bem à métrica dos versos em que figura e parece aproximar o texto em português da sonoridade do espanhol, o que vemos como algo positivo para nosso projeto de tradução.

Faz-se necessário notar que, embora de modo geral o gênero fábula tenha como personagens primordialmente os animais, é possível haver fábulas com outros tipos de personagens, e Iriarte o faz. Dentre as fábulas que selecionamos para tradução, quatro giram em torno de seres humanos ou inanimados: em “*El galán y la dama*”, são personagens um homem e uma mulher; em “*La compra del asno*”, a história é construída com um asno, um homem que o compra e seus vizinhos; em “*El té y la salvia*”, vemos uma conversa entre o chá e a sálvia; e, em “*La espada y el asador*”, temos como personagens o dono de uma hospedaria, sua criada, um fabricante de espadas e um recém-cavaleiro.

5.3 Antropônimos e topônimos

Como itens específicos da cultura, além dos animais, é interessante comentar a tradução de antropônimos e topônimos, pouco presentes nas fábulas trabalhadas. Alguns topônimos que surgiram não são de especial interesse para comentário, por serem amplamente conhecidos e terem tradução consagrada em português. É o caso de *El Galán y la dama*, em que é citada Paris; de *El té y la salvia*, que menciona a Europa e o *imperio chino*, que traduzimos como China; e do prólogo, que fala da nação espanhola.

Em outros três casos, optamos por uma abordagem de hiperonímia, como aconteceu em *La espada y el asador*, onde traduzimos *toledano* (natural da cidade de Toledo, na Espanha) por “espanhol”; em *El oso, la mona y el cerdo*, em que traduzimos *piemontés* (natural da região do Piemonte, na Itália) por “italiano”; e em *La mona*, onde traduzimos Tetuán (cidade do Marrocos, no norte do continente africano) por “África”. Tais decisões se deram, por um lado, por questões métricas e rítmicas, e, por outro, pela percepção de que um brasileiro, ainda que possa identificar as regiões mencionadas por Iriarte, dificilmente conseguirá resgatar o que essas regiões significavam para um leitor espanhol da época do escritor, o que de certo modo implica que por “toledano” um brasileiro interpreta “espanhol”, por “piemontês” interpreta “italiano” e para Tetuán possivelmente precise de uma pesquisa para identificar que se localiza na África. Consideramos, portanto, que os hiperônimos no texto-alvo atendem tanto às necessidades formais quanto às funções desempenhadas pelos topônimos no texto-fonte.

Os três topônimos citados encontram-se em finais de versos, em posições que exigem rima. Em dois casos, foi mantida a posição final no texto de chegada; em outro caso, mudou-se a posição do termo dentro do verso e a rima foi construída com outros vocábulos. Vejamos o que acontece em *El oso, la mona y el cerdo*: no espanhol, *piamontés* rima com *piés*; em português, a posição final de “italiano” exige que se desloque o termo “pés” no último verso, e como solução para a rima fizemos um acréscimo na tradução com o adjetivo “ufano”. A ideia construída a partir desse adjetivo é de que o urso estava vaidoso, triunfante, orgulhoso da sua dança – o que condiz com sua postura no decorrer da fábula, já que em seguida se diz que o

urso queria *hacer de persona* (aparentar poder ou mérito sem tê-lo ou gabar-se em vão⁷⁹), afirma que seu antagonista lhe faz pouco favor, questiona se seu ar não é garboso e se não faz o passo com primor. Ou seja, o acréscimo reforça a personalidade do urso construída ao longo da fábula e antecede essa ideia, já que no texto traduzido aparece como a primeira menção a essa personalidade. E, no trecho apresentado abaixo, também se pode observar a mudança de perspectiva que ocorre nos dois primeiros versos: o texto em espanhol diz que o piemontês ganhava a vida com o urso, enquanto o texto em português diz que o urso sustentava o italiano com sua vida.

1	<i>Un oso, con que la vida</i>	Um urso que, com sua vida,
2	<i>se ganaba un <u>piamontés</u>,</i>	sustentava um <u>italiano</u> ,
3	<i>la no muy bien aprendida</i>	tal dança mal aprendida
4	<i>danza ensayaba en dos <u>pies</u>.</i>	em dois pés treinava <u>ufano</u> .

Em *La espada y el asador*, Iriarte constrói a rima entre *toledano* e *mano*. Na tradução, mesmo que optássemos por manter o topônimo “toledano”, não poderíamos manter a rima com “mão”. A opção por referir-nos no verso 4 a um fabricante “espanhol”, em posição final, levou-nos a reconstruir o verso 3, que, em lugar de dizer que a espada saiu das mãos do fabricante, na tradução diz que a espada é parte do rol desse fabricante – o que pode ser entendido como uma forma diferente de dizer o mesmo, pois não altera a construção da narrativa nem a percepção da importância da espada.

1	<i>Sirvió en muchos combates una espada</i>	Serviu em muitas lutas uma espada
2	<i>tersa, fina, cortante, bien templada:</i>	tersa, fina, cortante, bem forjada:
3	<i>la más famosa que salió de <u>mano</u></i>	a mais famosa entre todas do <u>rol</u>
4	<i>de insigne fabricante <u>toledano</u>.</i>	dum insigne fabricante <u>espanhol</u> .

E, em *La mona*, os versos 19 e 20 têm a ordem das palavras invertida para reconstruir a rima entre “aponta” e “conta”, quando antes era construída entre “*Tetuán*” y “*refrán*”. Entendemos que esse tipo de solução, dada a muitos dos versos traduzidos neste trabalho, é uma forma de assegurar a rima com pouquíssimo impacto por não alterar a construção de

⁷⁹ Segundo o DLE - *Diccionario de la Lengua Española*, obra lexicográfica de referência para o espanhol de todo o mundo, organizada pela Real Academia Española e disponível para consultas no endereço <<https://dle.rae.es/>>. Salvo quando indicado, todos os verbetes e expressões em espanhol comentados neste capítulo foram retirados do DLE.

sentido para o texto. Ainda assim, reconhecemos que pode haver mudança na percepção do estilo.

15	<i>Viéndose ya tan galana,</i>	A macaca, ao ver-se bela,
16	<i>saltó por una ventana</i>	escapou pela janela,
17	<i>al tejado de un vecino,</i>	deu num telhado vizinho
18	<i>y de allí tomó el camino</i>	e dali seguiu caminho,
19	<i>para <u>volverse a Tetuán</u>.</i>	rumo à <u>África</u> ela <u>aponta</u> .
20	<i>(Esto no <u>dice el refrán</u>,</i>	(Isso, o <u>adágio</u> não nos <u>conta</u> ,

Ainda em *La mona*, é interessante comentar que cogitamos traduzir a menção ao istmo do Suez, estreito que separa o mar Mediterrâneo do mar Vermelho e liga os continentes africano e asiático, por “Canal de Suez”, nome mais conhecido e que representa a construção feita no istmo. Essa decisão não implicaria outras alterações na construção do verso, que funcionaria da mesma forma com os termos “istmo” ou “canal”. Contudo, o canal só foi construído em 1869 – ou seja, quase um século após a publicação das fábulas de Iriarte (em 1782). Com isso, embora a referência ficasse mais clara para o leitor brasileiro, incorreríamos em um anacronismo, o que nos fez decidir pela manutenção de “istmo”.

Quanto aos antropônimos, identificamos quatro ocorrências, sendo uma delas em *La espada y el asador* e as outras três em *El té y la salvia*. No primeiro caso, é mencionado Tomás de Ayala, que identificamos tratar-se de *don* Tomás de Castro Ayala, grande capitão e um dos principais cavaleiros da ilha de Tenerife, berço de Iriarte, no século XVIII. Essa menção não é acompanhada de outras informações que esclareçam contextualmente de quem se trata, sendo mencionado apenas que era portador de uma espada. Podemos considerar que a referência a Tomás de Ayala não pode ser resgatada pelo leitor brasileiro contemporâneo sem o recurso a dicionários, enciclopédias ou outras fontes de pesquisa, e que o mais importante para a fábula é a função que este desempenha para a construção da narrativa. Desse modo, optamos por traduzir o antropônimo por “um grande capitão”, que deixa claro seu papel. Essa decisão, que ocorre no verso 30, repercute nos versos 29 e 31: pela posição final, exige alteração da rima no verso 29, onde resolvemos com o acréscimo “diz então” e com a consequente omissão de “*luego*”, por conta da métrica. A omissão é irrelevante, mas o acréscimo implica uma reestruturação da frase, que é então dividida em duas: o verso 30 recebe um ponto final e o verso 31 inicia com maiúscula. E, por questão de métrica não relacionada aos versos anteriores,

no verso 31 se omite o adjetivo “pobre”, qualificador de “forasteiro”, o que pode ser visto como uma perda necessária – perde-se em um lugar, ganha-se em outro.

28	<i>Un asador que en su cocina había</i>	Um espeto que na cozinha havia
29	<i>luego desbasta, afila y <u>acicala</u>,</i>	desbasta, afia e pule; <u>diz então</u>
30	<i>y por espada de <u>Tomás de Ayala</u></i>	que era espada de <u>um grande capitão</u> .
31	<i>al <u>pobre</u> forastero, que no entiende</i>	Para o forasteiro, que não entende
32	<i>de semejantes compras, se le vende,</i>	de semelhantes compras, ele a vende,

Em *El té y la salvia*, são mencionados Boileau, Tasso e Garcilaso. Sobre os dois primeiros, é dito que são autores de quinhentos versos, o que os identifica como poetas. Em seguida, é citado Garcilaso em verso que cogita que alguém desconheça em que língua este escreveu versos, o que igualmente o identifica como um poeta. Dadas as informações contextuais que esclarecem de quem se trata, julgamos que a manutenção dos antropônimos não se configura como um obstáculo para a leitura, mesmo se o leitor-alvo desconhecer os poetas citados. Ainda no trecho destacado, o topônimo “espanhol” aparece e é mantido no texto de chegada: sequer pensamos omitir a nacionalidade, com uma domesticação (“brasileiro”) ou mesmo neutralização (“alguém”), pois entendemos que manter no leitor a lembrança de que este é um texto espanhol é uma forma de respeitar a alteridade do texto.

21	<i>y <u>español</u> que tal vez recitaría</i>	e um <u>espanhol</u> que talvez recitasse
22	<i>quinientos versos de <u>Boileau</u> y el <u>Tasso</u>,</i>	quinhentos versos de <u>Boileau</u> e <u>Tasso</u>
23	<i>puede ser que no sepa todavía</i>	talvez, no fim das contas, ignorasse
24	<i>en qué lengua los hizo <u>Garcilaso</u>.</i>	em que língua os escreveu <u>Garcilaso</u> .

5.4 Expressões idiomáticas

No que diz respeito a expressões idiomáticas, também itens específicos da cultura, conforme discutido previamente as consideramos como blocos de significado cujas partes não têm sentido isoladamente, e que o uso de uma expressão evoca no leitor associações aos contextos de uso típicos dessa expressão. Com isso em mente, em cada caso buscamos, a princípio, uma expressão idiomática na língua-alvo com significado e forma similar; contudo, nem sempre essa foi uma solução possível. Em casos de assimetria linguística, nos quais não foi possível atender a essa premissa, buscamos compreender as funções da expressão

constituídas no texto-fonte e trazê-las ao texto-alvo por meio de outra expressão, ou por meio de estratégias de compensação.

O primeiro caso de uma expressão idiomática no *corpus* ocorre em *El elefante y otros animales*, no verso 26, em que se fala de “*abrir tanta boca*”. A expressão em espanhol significa despertar o apetite com algum alimento ou bebida, e encontra equivalência no português com “dar água na boca”. Embora o contexto demonstre que o que provoca na plateia a sensação de deleite não é um alimento ou uma bebida, e sim o discurso do elefante, as expressões em ambas línguas podem ser vistas como semelhantes e estão sendo usadas em sentido figurado.

25	<i>Gustosos en extremo</i>	Com extremo deleite
26	<i>y <u>abriendo tanta boca</u>,</i>	e <u>com água na boca</u> ,
27	<i>sus consejos oían</i>	seus conselhos ouviam
28	<i>muchos de aquella tropa:</i>	muitos daquela tropa:

Na mesma fábula, o último verso traz a expressão “*Con su pan se lo coma*”, que expressa indiferença ante uma atitude ou decisão de outrem. Não encontramos na língua de chegada expressão com significado e registro que se assemelhem – “danem-se” e “estou me lixando” poderiam abarcar o significado, mas o registro parece muito chulo e, portanto, inadequado por não ser esse o registro usado na fábula. Desse modo, buscamos uma estratégia de compensação por meio do uso de outra expressão: “servir a carapuça”, usada quando alguém se sente atingido por comentário ou crítica não personalizados⁸⁰. Nesse caso, a expressão usada no texto de chegada relaciona-se com o verso anterior, “*quien haga aplicaciones*”, e a expressão “*con su pan se lo coma*” transforma-se numa ordem com ar de indiferença.

73	<i>Y, pues no vituperan</i>	Então, não desaprovam
74	<i>señaladas personas,</i>	particular pessoa;
75	<i>quien haga aplicaciones,</i>	<u>se serve a carapuça</u> ,
76	<i><u>con su pan se lo coma.</u></i>	que a use e vá-se embora.

⁸⁰ Segundo o DPLP - *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, obra lexicográfica que compreende o vocabulário geral e os termos das principais áreas científicas e técnicas, com informação sobre as diferenças ortográficas e de uso entre o português europeu e o português do Brasil, disponível para consultas no endereço <<https://dicionario.priberam.org>>. Salvo quando indicado, todos os verbetes e expressões em português comentados neste capítulo foram retirados do DPLP.

Em *El oso, la mona y el cerdo*, o verso 5 fala que o urso quer “*hacer de persona*”, que, como já mencionamos, significa aparentar poder ou mérito sem tê-lo ou gabar-se em vão. Nesse caso, a tradução foca no aspecto de aparentar mérito ao usar a expressão “fazer bonito”, como algo admirável e digno de menção.

5	<i>Queriendo <u>hacer de persona</u>,</i>	Querendo <u>fazer bonito</u> ,
6	<i>dijo a una mona: «¿Qué tal?»</i>	disse ao macaco: “Que tal?”

Na mesma fábula, os versos 17 e 18 trazem a expressão “*echar cuentas*”, no sentido de refletir sobre os prós e contras de algum assunto. Ao ouvir a fala da porca, o urso reflete antes de dar resposta a seus interlocutores e em seguida adota um “*ademán modesto*”, um movimento ou atitude do corpo ou de alguma parte sua com que manifesta disposição, intenção ou sentimento de modéstia, no caso. Entendemos com isso que, após refletir, o urso se resigna, se conforma, aceita o que se apresenta ou acontece. Nessa intenção, traduzimos o “*echar cuentas*” dos versos 17 e 18 como resignar-se, incluindo no verso 20 a ação de refletir, que completa o sentido da expressão por meio de uma estratégia de compensação.

17	<i><u>Echó el oso, al oír esto,</u></i>	Ao ouvir a fala desta
18	<i><u>sus cuentas</u> allá entre sí,</i>	<u>resignou-se</u> o urso enfim;
19	<i>y con ademán modesto</i>	com atitude modesta,
20	<i>hubo de exclamar así:</i>	<u>refletiu</u> e disse assim:

Em *La hormiga y la pulga*, três expressões são usadas. A primeira delas é “*salir de su casilla*”, usada no sentido de exceder-se, especialmente por ira ou outra paixão. Encontramos no português a expressão “subir nas tamancas”, usada de forma similar para o ato de ficar exaltado, perder a linha, levantar o tom de voz. A expressão aparece no final do verso, em posição que exige rima, e desse modo afeta o verso seguinte, que então resolve as “*vanas respuestillas*” – respostinhas vãs, sem valor, sem fundamento, ilusórias – como respostas “pouco francas”, entendidas como falsas ou duvidosas, fazendo “tamancas” e “francas”. A construção da ideia no texto de partida e de chegada é similar, embora a forma seja diferente; podemos entender o verso traduzido como dizer o mesmo com outras palavras.

28	<i>La hormiga, que <u>salió de sus casillas</u></i>	A formiga, que <u>subiu nas tamancas</u>
29	<i>al oír estas vanas respuestillas,</i>	ao ouvir respostas tão pouco francas,

A segunda expressão usada nessa fábula é “*dar un brinco*”, entendida como um movimento que se faz levantando os pés do solo com ligeireza – algo como um pulinho. A expressão é associada ao adjunto adverbial “*muy ligera*”, que enfatiza a rapidez com que a pulga deu resposta. Essa ênfase nos leva a concentrar-nos nesse aspecto para solucionar o verso, cuja tradução acaba por omitir o pulinho e dizer que a pulga responde rápido, antes de que lhe dê tempo de piscar os olhos. E, para a tradução desse verso, fazemos o acréscimo do adjetivo “matreira”, usado no sentido de espertalhona, astuta ou ardilosa. O acréscimo reforça a ideia construída sobre a pulga ao longo da fábula, embora esta não seja nunca explicitada por Iriarte – de forma semelhante, na tradução do verso 11 fazemos um acréscimo em que qualificamos a formiga como “diligente”, traço de sua personalidade igualmente dedutível a partir do contexto mas nunca explicitado por Iriarte. Em ambos os casos, os acréscimos foram incluídos para atender a necessidades rímicais.

- | | |
|--|---|
| 36 <i>La pulga, dando <u>un brinco</u> muy ligera,</i>
37 <i>respondió con grandísimo desuello:</i> | A pulga <u>nem pisca</u> , e muito <u>matreira</u>
responde, e o descaramento redobra: |
|--|---|

A última expressão usada nessa fábula é “*ponerse a ello*”, entendida como dedicar-se a um emprego ou ofício, ou seja, desempenhar uma atividade. No português, encontramos expressão semelhante em “por mãos à obra”, usada no sentido de iniciar um trabalho, trabalhar com afinco, e também em “arregaçar as mangas”, usada da mesma forma. A segunda opção é mais longa e, tendo em conta que o verso em que a expressão se insere é curto, decidimos construir a tradução a partir da primeira opção. Como a expressão é usada no final do verso 40, em posição que exige rima, a escolha afeta o verso 37 (ver acima), com o qual constrói a rima; com isso, o “*grandísimo desuello*” – grandíssimo descaramento ou ousadia – torna-se um descaramento que redobra – ou seja, que recebe um grande aumento –, e a rima é construída entre “obra” e “redobra”.

- | | |
|---|---|
| 39 <i>Y ¿tanto piensas que me costaría?</i>
40 <i>Todo es <u>ponerse a ello</u>...</i> | Pensas que tanto assim me custaria?
Basta <u>por mãos à obra</u> ... |
|---|---|

Em *El pato y la serpiente*, aparecem duas expressões: “*seo guapo*” e “*echar plantas*”. A primeira delas traz consigo o pronome “*seo*”, antiga redução de *señor* (em desuso)⁸¹, de estilo coloquial e descortês, usado amistosamente ou ironicamente com pessoa considerada inferior; e “*guapo*”, vocativo vazio de significado, usado como expressão de carinho ou sarcasticamente com tom de irritação, denotando desprezo. No contexto da fala da serpente, o uso de “*seo guapo*” pode indicar uma fala coloquial que denota sarcasmo e desprezo, refletindo o sentimento de vaidade e superioridade da serpente, ao tratar o pato com um pronome de pouca cortesia (*seo*) e um vocativo de desprezo (*guapo*). Em português, o pronome “*seu*” pode ser igualmente entendido como redução de “*senhor*”, de uso informal, mas considerado um tratamento respeitoso. Contudo, quando sucedido por um xingamento, o uso de “*seu*” pode ser visto como descortês, bem como acontece com o espanhol “*seo*”. Tal percepção nos leva a traduzir a expressão como “*seu parvo*”, sendo o adjetivo entendido como tolo, palerma, aquele que tem dificuldades no raciocínio ou é considerado demasiado ingênuo. Já “*echar plantas*” significa vangloriar-se, lançar bravatas. É o dito ou atitude de fanfarrão, que alardeia valentias próprias, porém falsas ou exageradas. Nesse sentido, traduzimos a expressão como “*gabar-se*”.

9	<i>Una serpiente astuta,</i>	Uma serpente astuta
10	<i>que le estaba escuchando,</i>	que o ouviu por acaso
11	<i>le llamó con un silbo,</i>	chamou-o com um silvo
12	<i>y le dijo: «¡Seo guapo!</i>	e lhe disse: “ <i>Seu parvo!</i> ”
13	<i>No hay que <u>echar tantas plantas</u>;</i>	Não há que <u>se gabar</u> ;

Em *La mona*, surge uma expressão em latim: “*nemine discrepante*”, usada para expressar algo que ocorre sem contradição, discórdia ou qualquer oposição, ou seja, sem ninguém discordar, por unanimidade. Tendo em vista que também para o leitor do texto em espanhol a expressão é estrangeira, seria possível considerar a manutenção da expressão latina. Não o fizemos, contudo, por entender que o atual conhecimento de latim pela população, mesmo a mais letrada – nosso público-alvo – difere em grande medida do conhecimento desse idioma no século XVIII. Assim, optamos por dizer o mesmo em português, privilegiando a compreensão.

⁸¹ De acordo com o *Diccionario Castellano de Terreros y Pando*, obra lexicográfica publicada em Madri no século XVIII e parte do acervo do *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Real Academia Española*, disponível para consulta em <<https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>>.

43 *Opinan luego al instante,*
 44 *y nemine discrepante,*

Opinam no mesmo instante,
sem um voto discrepante,

Na mesma fábula, o verso 62 traz a expressão “*no dar palotada*”, entendida no contexto como não haver começado ainda a fazer algo de que se estava encarregado. Em português, encontramos expressão similar em “cozinhar o galo” (ou apenas “cozinhar”), que seria ganhar tempo, enrolar, atrasar uma tarefa, demorar a efetuar algo que foi pedido; contudo, essa expressão é de uso regional, não sendo conhecida em todo o país. Por isso, no texto de chegada decidimos abrir mão da expressão e manter seu significado, essencial para a construção da narrativa.

61 *y al cabo de la jornada,*
 62 *ninguna dio palotada;*

e ao cabo da jornada,
não haviam feito nada

Em *El galán y la dama*, o último verso se encerra com a expressão “*que me emplumen*”, usada para enunciar algo que se considera impossível. Para a tradução, foi considerada a expressão “que eu cegue”, usada nesse mesmo sentido; contudo, verificamos em consulta a grupo de tradutores que se trata de um regionalismo, desconhecido em boa parte do Brasil⁸². Na discussão do grupo foram propostas alternativas e conseguimos adequar duas delas ao verso: “raios me partam”, usada no mesmo sentido e amplamente difundida no Brasil (embora antiquada), e “que eu morra”, de construção similar a “que eu cegue”, mas de uso mais comum no país. Com isso, o verso que havia sido primeiramente traduzido como “que eu cegue se não o ova a claque obtusa” poderia ser então traduzido como “raios me partam se a claque refusa” ou “que eu morra se não o ova a claque obtusa”. No primeiro caso, a expressão confere ao texto um ar antigo, que combina com o estilo geral; mas por ser mais longa implica em uma tradução mais concisa para o trecho “*y si no le alabaren*”, que traduzimos como uma recusa da claque, entendida como um grupo de indivíduos

⁸² Agradecemos às respostas de Francisco Fabiano Mendes, Mario Freitas, Eduarda Hantzis, Katia Kajiwa, Aline Brito, Sueli Gutierrez, Lilian de Carvalho, Carla Rodrigues, Lucas Lopes, Mayra Farias Silva, Daiana Martin Vizcarra, Denise Bottman, Clara Macedo, Luana Roque, Neli Raquel Borba, Letícia Mota, Saulo Von Randow Júnior, Sizenando Silveira Alves, Rosana Ortega García, Angel Cabeza, Isabel Vidigal, Thaynara Danilo, Naila Castro, Danilo Nogueira, Carolina Machado e Danielle Alves (consulta realizada em 02/03/2022 no grupo “Tradutores, Intérpretes e Curiosos” do Facebook).

encarregados de aplaudir algo ou alguém. No segundo caso, a expressão tem um estilo mais atual e é mais curta, o que permite uma tradução mais longa para o trecho “*y si no le alabaren*”, que traduzimos como possibilidade de que a claqué obtusa (adjetivo usado em sentido figurado como “pouco inteligente”) não ove, não aclame o autor. Em ambas as opções de tradução, o sujeito de “*alabaren*”, que era indeterminado, é explicitado de forma a enfatizar o pouco discernimento daqueles capazes de aplaudir uma tolice, e a tradução da expressão “*que me emplumem*” é deslocada para o início do verso 14, de modo a possibilitar que a rima (oriunda do verso 10 e repetida no verso 12) seja construída com outra palavra, o que já havia acontecido no verso 12. Optamos pela segunda opção por considerar que essa solução atende melhor no nível semântico do verso, ainda que com explicitação do sujeito e maior ênfase.

- | | | |
|----|--|--|
| 12 | <i>Y ahora digo yo: «Llene un <u>volumen</u></i> | E agora digo eu: “Se em um livro, <u>usa</u> |
| 13 | <i>de disparates un autor famoso,</i> | milhões de asneiras um autor famoso; |
| 14 | <i>y si no le alabaren, <u>que me emplumen.</u>»</i> | <u>que eu morra</u> se não o ova a <u>claqué obtusa.</u> ” |

Em *La compra del asno*, é usada a expressão “*costar un sentido*”, que significa que se pede uma grande quantidade de dinheiro como preço ou remuneração para algo. Encontramos expressão similar no português: “custar um olho/os olhos da cara”, usada para algo que é muito caro, que custa muito dinheiro. No texto traduzido, usamos a expressão no verso anterior àquele em que figura no texto original, reconstruindo a forma como as informações são apresentadas. Nessa reconstrução, o “*hombre sencillo*” – homem incauto, fácil de enganar, ingênuo –, depois qualificado como “*pobre*” no texto-fonte, chega no texto-alvo como “pobre iludido” – podendo o adjetivo ser igualmente interpretado como crédulo, ingênuo, aquele que acredita facilmente e sem malícia no que lhe dizem. Ou seja, o texto de chegada diz o mesmo que o texto de partida, mas difere a ordem em que cada informação é apresentada.

- | | | |
|----|-------------------------------------|----------------------------|
| 21 | <i>vendió aquella alhaja</i> | vendeu essa joia |
| 22 | <i>a un <u>hombre sencillo</u>:</i> | a um <u>pobre iludido</u> |
| 23 | <i>y añaden que al <u>pobre</u></i> | que <u>um olho da cara</u> |
| 24 | <i>le <u>costó un sentido.</u></i> | deve ter perdido. |

Essa fábula é finalizada com a expressão “*no vale un pito*”, usada para indicar que algo ou alguém vale muito pouco ou nada. Em português, algumas expressões podem ser usadas nesse sentido, como “não vale nada”, “não vale um vintém”, “não vale o que o gato enterra”. Mantendo a rima toante em I_O que perpassa toda a fábula nos versos pares, encontramos mesmo a expressão “não vale um pequi roído”. Contudo, essa é uma expressão de uso regional, que não é adequada ao público-alvo. Seria possível usar “não vale nada”, expressão bem difundida e relativamente curta, o que atenderia à necessidade métrica; porém, não chegamos a uma boa solução com essa expressão de modo a atender também a rima. Como solução, buscamos outra forma de dizer o mesmo: “é um lixo”, usado como aquilo que não tem dignidade, importância, qualidade, utilidade ou valor. Essa escolha na tradução no verso 56 funciona em conjunto com a escolha que fizemos no verso 55, “é um primor”. Para reconstruir esses versos sem a expressão, a pontuação foi alterada a partir do verso 54, com adição de um ponto final e de uma exclamação e com a substituição de um ponto por reticências. Com isso, apontamos que, para manter métrica, rima e semântica, incorremos em alterações estilísticas.

53	<i>el cual, a buen precio,</i>	que por um bom preço
54	<i>ha comprado un libro</i>	comprou um belo livro.
55	<i>bien encuadernado,</i>	A capa <u>é um primor!</u>
56	<i>que <u>no vale un pito</u>.</i>	E o texto <u>é um lixo...</u>

Em *El oso, la mona y el cerdo*, no verso 9, o *oso* acusa a *mona* de lhe “*hacer poco favor*”, podendo-se entender esse “favor” à época como aprovação e estimação⁸³. Com isso, entendemos que o *oso* diz que a *mona* não lhe vê com bons olhos, não tem boa vontade ao lhe avaliar – o que reformulamos como “me vê com mui malgrado”, entendendo-se “malgrado” como “má vontade”. No mesmo trecho, destacamos a omissão da personagem “*oso*”, que fica subentendido, e a inclusão de um adjetivo no texto traduzido, com o propósito de atender a questões de métrica e rima. O adjetivo “*airoso*” é usado aí no sentido daquele que denota dignidade ou honra, construindo a ideia de um urso que se sente ferido em sua dignidade por não ter sua habilidade reconhecida. Essa ideia não é inserida fortuitamente: os versos seguintes já apresentam interpelações do urso com esse sentimento, o que significa que o acréscimo não introduz um novo traço de sua personalidade, e sim reforça um traço existente, explicitando-o.

⁸³ De acordo com o *Diccionario Castellano de Terreros y Pando*, já citado na nota 81.

- | | | |
|----|-------------------------------------|---|
| 9 | «Yo creo —replicó el <u>oso</u> — | “Pois parece – diz-lhe, <u>airoso</u> – |
| 10 | que <u>me haces poco favor</u> . | que <u>me vês com mui malgrado</u> . |
| 11 | Pues ¿qué?, ¿mi aire no es garboso? | O meu ar não é <u>garboso</u> ? |
| 12 | ¿no hago el paso con primor?» | Meu passo não é esmerado?” |

5.5 Questões métricas e rítmicas

Em *Los dos conejos*, um dos coelhos fica tão exaltado com a discordância do companheiro que assume um tom sarcástico e afirma que os cães que os perseguem são tão podengos como seu próprio avô. Obviamente seu avô era um coelho, não um cão; o propósito com que faz tal afirmação é apresentar uma hipótese que lhe parece tão absurda quanto identificar os cães perseguidores como podengos. Assim sendo, e considerando que a palavra aparece no final do verso, em posição que exige rima, a tradução do verso 18 foi feita buscando uma palavra que atendesse à ironia ao mesmo tempo em que desse conta da rima toante em E_O e da métrica. Desse modo, chegamos a “borrego” (cordeiro jovem), que no nível semântico não corresponde absolutamente a “*abuelo*” (avô), mas pragmaticamente cumpre a função de expressar ironia: segundo o coelho, se aqueles cães são perdigueiros, ele próprio não é um coelho, e sim um borrego.

- | | | |
|----|-----------------------------|-----------------------------|
| 17 | «¿Qué? ¿Podencos dices? | “Quê? Podengos, dizes? |
| 18 | Sí, como <u>mi abuelo</u> . | Então, sou <u>borrego</u> ! |
| 19 | Galgos y muy galgos; | É certo, são galgos: |
| 20 | bien visto lo tengo.» | com clareza os vejo.” |

Em *La ardilla y el caballo*, se apresentam algumas situações que merecem comentário. A princípio, destacamos a construção da fábula com versos heterométricos, que no caso consistem em esquemas métricos e rítmicos distintos para a fala do narrador e para a fala das personagens: quando fala o primeiro, Iriarte usa um esquema de sete sílabas e rimas toantes em A nos versos pares; quando falam as personagens, é usado um esquema de três sílabas repetidas em seis versos com rimas emparelhadas, seguidos por um verso de cinco sílabas. Para cada personagem, esse esquema é usado duas vezes em sequência, e os versos de cinco sílabas rimam entre si. No texto de partida, as rimas toantes em A aparecem em três blocos de fala do narrador, e são construídas com as seguintes palavras: “*alazán*”, “*galopar*”,

“*compás*” e “*cortedad*”, na primeira estrofe; “*formal*” e “*dá*”, na terceira estrofe; e “*serán*” e “*natural*”, na quinta estrofe. No texto de chegada, trabalhamos esses blocos de fala do narrador com rimas perfeitas: “*exemplar*”, “*galopar*”, “*regular*” e “*singular*”, na primeira estrofe; “*formal*” e “*animal*”, na terceira estrofe; e “*serão*” e “*em vão*”, na quinta estrofe. Vale notar que essas rimas perfeitas não deixam de ser toantes em A, como no texto de partida.

Outra situação dessa fábula é que uma das personagens tem nome feminino em espanhol e masculino em português: *la ardilla*, em português, é o esquilo. Isso significa que não apenas o nome da personagem, mas também adjetivos, substantivos e pronomes que se referem a ela sofreram alteração de gênero, o que algumas vezes exigiu reformulação do verso, como no caso que se segue: na língua portuguesa, seria possível construir a rima entre “*amiga*” e “*diga*” da mesma forma que ocorre no texto-fonte, pois as palavras são homógrafas nos dois idiomas. Contudo, tendo em conta que o substantivo “*amiga*” dirige-se ao esquilo, temos que referir-nos a “*amigo*”, no masculino. Essa condição influi no verso seguinte, com o qual constrói rima; é então preciso incluir uma palavra que rime com “*amigo*”. Desse modo, chegamos a uma reformulação dos versos 31 e 32, em que o “*quiero que me diga*” do espanhol é interpretado como curiosidade e traduzido como “*eu me intrigo*”.

31	(<i>quiero, <u>amiga</u>,</i>	Eu me intrigo;
32	que me diga),	diz-me, <u>amigo</u> :

Ainda nessa mesma fábula, comentamos as atividades citadas pelo esquilo na estrofe 2, as quais foram em parte alteradas no texto-alvo. Nessa estrofe, que contém a fala de uma das personagens, as rimas são emparelhadas e os versos são de apenas três sílabas (importante notar que um número pequeno de sílabas poéticas restringe as possibilidades de retextualização). Nessa estrofe, nos versos 18 e 19, apontamos a falta de equivalência sintática entre o espanhol e o português, apesar da proximidade entre os idiomas: “*menear-se*” e “*passar-se*” são possíveis na língua portuguesa, mas são construções em desuso, que dariam ao texto traduzido certa estranheza indesejada; por isso, buscamos outras ações possíveis para um esquilo com as quais pudéssemos construir as rimas nesses dois versos, o que conseguimos com “*corro e pulo*” e “*perambulo*”. Já nos versos 20 e 21, a manutenção das atividades do texto-fonte não seria viável pela impossibilidade de rima no texto-alvo, já que

“trabalho” não rima com “desço” nem com “subo”; assim, chegamos à solução que rima “desço” com “reapareço”. Consideramos que essas soluções têm pouco impacto sobre a construção narrativa ou o estilo, pois a enumeração de atividades traz exemplos do que o esquilo faz a fim de demonstrar como este é ativo, função que é cumprida igualmente na retextualização proposta para o texto-alvo, e o estilo mantém-se similar, apesar do uso de ações distintas daquelas presentes no texto-fonte.

16	<i>Yo soy viva,</i>	Eu sou vivo,
17	<i>soy activa,</i>	sou ativo,
18	<i>me meneo,</i>	corro e pulo,
19	<i>me paseo,</i>	perambulo,
20	<i>yo trabajo,</i>	subo e desço,
21	<i>subo y bajo,</i>	reapareço,
22	<i>no me estoy quieta jamás».</i>	não fico quieto jamais.”

Parece-nos interessante comentar alguns casos de modulação na tradução, não porque soluções mais literais fossem gramaticalmente incorretas ou estranhas na língua de chegada, mas por acomodações métricas ou rítmicas que ocasionaram uma mudança de perspectiva no texto traduzido. Em *La mona*, o narrador diz que uma decisão “*no le habrá costado poco*”, o que traduzimos como “muito há de ter-lhe custado”; em *Los dos tordos*, o tordo jovem diz que uma ideia tal “*es incapaz*”, o que foi retextualizado como “não é capaz”; e, em *La rana y la gallina*, algo que acontece “*noche y día*” no texto de partida acontece “toda hora” no texto de chegada. Podemos entender tais soluções como formas diferentes de dizer o mesmo, que possibilitaram a tradução dos versos dentro das especificidades formais requeridas sem impacto relevante na construção de sentido e no estilo do texto.

Em *La abeja y el cuclillo*, a tradução do verso 2 inclui um acréscimo a fim de resolver questões rítmicas. O acréscimo consiste em uma qualificação de personagem: a abelha, em sua interação com o cuco, é adjetivada no texto-alvo como “honesta”, o que aparece na voz do narrador. No texto-fonte, a abelha não recebe nenhum adjetivo, e apenas o cuco tem seu canto qualificado como “*fastidioso*” (chato, maçante) por sua interlocutora. O cuco também critica a abelha, descrevendo o trabalho desta como pouco original, mas nunca a qualifica explicitamente. O acréscimo feito na tradução torna explícito um outro aspecto da abelha, denunciado pela forma como esta se comunica ao criticar o cuco: de forma honesta, direta,

sem meias palavras. Essa solução confere algum destaque, portanto, a um traço da personalidade da abelha que estava implícito.

1	<i>Saliendo del colmenar,</i>	De uma colmeia saindo,
2	<i>dijo al cuclillo la <u>abeja</u>:</i>	disse ao cuco a <u>abelha honesta</u> :
3	<i>«Calla, porque no me deja</i>	“Cala, pois tua voz molesta
4	<i>tu ingrata voz trabajar.</i>	meu trabalho está impedindo.

5.6 Questões lexicais e semânticas

Ainda nessa mesma fábula, a segunda estrofe conta com uma diversificação lexical na área semântica do cantar, no que se refere ao canto das aves. No texto de partida, a abelha acusa o cuco de ter um canto chato, maçante, e pouco depois lhe reclama de que ele sempre repete essa mesma coisa (ou seja, o canto aborrecido). No texto de chegada, em lugar de “canto” e “coisa”, optamos pelas soluções “gorjeio” e “chilreio”, que se referem mais especificamente ao canto de pássaros. Ademais, no verso 7, que no texto-fonte repete três vezes o canto “cuco” como modo de recriminação por parte da abelha, no texto-alvo passa a repetir “cuco” apenas duas vezes, concluindo a recriminação da abelha com uma locução interjetiva: “ai, meu Deus”. A solução teve por objetivo resolver a rima entre os versos 6 e 7 e entendemos que, embora omita uma repetição e acrescente uma interpelação, o resultado para o leitor é de certa forma semelhante: ambos indicam que a abelha não aguenta mais ouvir esse canto repetitivo.

5	<i>No hay ave tan fastidiosa</i>	Não há ave com um <u>gorjeio</u>
6	<i>en el <u>cantar</u> como tú:</i>	tão maçante quanto os teus:
7	<i>¡cucú, cucú y <u>más cucú</u>,</i>	cuco, cuco, <u>ai, meu Deus!</u>
8	<i>y siempre una misma <u>cosa</u>!»</i>	Sempre esse mesmo <u>chilreio!</u> ”

Em *El león y el águila*, uma explicitação ocorre no primeiro verso: quando o texto de partida traz apenas os animais *águila* e *león*, na voz do narrador, o texto de chegada os nomeia “reis águia e leão”. Na cultura brasileira, o leão é reconhecido como “o rei da selva”, ainda que não seja um animal nativo ou mesmo introduzido em território nacional (presente no Brasil apenas em zoológicos). E a águia, como já comentamos, é um nome dado a diversas aves de rapina de grande porte, presentes tanto no Brasil quanto na Espanha; contudo, ao menos na cultura brasileira, não é um animal intuitivamente reconhecido como rei. Todavia,

o reconhecimento das personagens como reis na fábula em questão se dá não por aspectos culturais, mas pela própria conversa que desenvolvem entre os versos 17 e 24: neles, as duas personagens fazem referência a seus súditos, impérios, reinos. Tais menções tornaram possível a explicitação no verso 1, que funciona bem para a apresentação das personagens e resolve a métrica do verso traduzido.

1	<i>El águila y el león</i>	Os <u>reis</u> águia e leão,
...		
17	<i>Con <u>mis vasallos</u> murmura</i>	Com <u>meus súditos</u> fofoca
18	<i>de los brutos de <u>tu imperio</u>,</i>	dos animais do <u>teu reino</u> ,
...		
21	<i>«Está bien —dijo el león—.</i>	“Está bem – disse o leão –.
22	<i>Yo te juro que en <u>mis reinos</u></i>	Nos <u>meus reinos</u> , já é certo
23	<i>no entre más.» «Pues <u>en los míos</u></i>	que não entra.” “Pois <u>nos meus</u>
24	<i>—respondió el águila—, menos.»</i>	– respondeu-lhe – muito menos.”

A fábula *El Galán y la dama* traz um uso antigo do verbo *estrenar*, no sentido de *regalar* (presentear): os versos 5 e 6 informam que, no dia do aniversário de sua dama, o galã “*estrenó hebillas de estaño*”. No contexto, o verbo pode ser equivocadamente interpretado por seu uso atual, que seria estrear (no caso, se entenderia que ele usou fivelas de estanho pela primeira vez; ou seja, as estava estreando). Porém, considerando que era aniversário de sua dama e que esta em seguida propõe um brinde, satisfeita com as *hebillas*, entendemos que não se trata de fivelas de estanho usadas por ele, e sim presilhas de estanhos presenteadas a ela.

5	<i>celebrando los días de su dama,</i>	ao celebrar os anos de sua dama,
6	<i>unas <u>hebillas estrenó</u> de estaño,</i>	<u>presenteou-lhe com presilhas</u> de estanho

5.5 Questões fonéticas

Ainda, algumas considerações sobre pronúncia e impacto desta na leitura dos versos. Uma situação recorrente nas traduções aqui apresentadas é a presença de vogais nasais finais que formam ditongo com a vogal inicial da palavra seguinte – um caso de eclipse. Comumente, as vogais com som nasal são aquelas que possuem til ou são sucedidas pelas letras M ou N. No nosso caso, o comentário dirige-se especialmente à preposição “com”: as letras “om” formam um único som, que é o som da vogal nasal /õ/; por isso, em muitos versos, consideramos o som nasal dessa palavra como uma vogal capaz de unir-se à vogal da palavra

que a sucede, formando uma eclipse. Assim, por exemplo, “com as” é lido como “cõas” – o que em textos poéticos muitas vezes aparece registrado como “co’ as”, forma que não adotamos nos textos traduzidos. A eclipse é o caso dos versos a seguir:

Fábula XVI - La avutarda:

5 Com este fim, ovos foram roubados
 5 Com es / te / fim, / o / vos / fo / ram / rou / ba / dos
 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Fábula XXVI - El león y el águila:

19 e quando com estes convive
 19 e / quan / do / com es / tes / com / vi / ve
 1 2 3 4 5 6 7

Fábula XXXVI - La compra del asno:

14 com esmero e capricho
 14 com es / me / ro e / ca / pri / cho
 1 2 3 4 5

Fábula XLI - El té y la sálvia:

2 encontrou-se com a sálvia no caminho
 2 en / con / trou / -se / com a / sál / via / no / ca / mi / nho
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Situação semelhante acontece no verso abaixo, em que a eclipse acontece com o encontro intervocálico entre o som nasal do artigo “um” e a vogal nasal que começa a palavra seguinte, fazendo com que “um empertigado” seja pronunciado como “uim-per-ti-ga-do”. E, na mesma fábula, ocorre a contração de outro encontro intervocálico numa mesma sílaba por meio de sinalefa, em que as primeiras vogais perdem a sua autonomia silábica e se tornam semivogais, passando a formar um tritongo com a vogal seguinte, do que resulta a seguinte pronúncia: “disse a um” = “di-ssiaum”.

Fábula XLII - El gato, el lagarto y el grillo:

12 tal qual um empertigado catedrático
 12 tal / qual / um em / per / ti / ga / do / ca / te / drá / tico
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

14 disse a um lagarto: “Que ânsias tão mortíferas!
 14 di / sse a um / la / gar / to: / “Que ân / sias / tão / mor / tí / feras!
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Outra situação que merece comentário é a elisão ocorrida no exemplo abaixo, em que verificamos uma supressão da vogal final átona frente à vogal que inicia a palavra seguinte. Com isso, a pronúncia de “ignorância ou” resulta em “ig-no-rân-ciou”. No mesmo verso, ocorre uma crase com a fusão de dois sons vocálicos iguais em “de igual”, que é lido como “di-gual”.

Fábula XLIV - La espada y el asador

35 Mas de igual ignorância ou picardia

35 Mas / de i / gual / ig / no / rân / cia ou / pi / car / di / a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

5.3 Sentença moral

Em *Los dos tordos*, a sentença moral e o final da fábula falam do tamanho e do volume, da lombada de um livro como algo a que não se deve dar importância. Traduzimos a sentença moral, que diz que “*No se han de apreciar los libros por su bulto ni su tamaño*”, como “Não se devem apreciar os livros pelo tamanho ou número de páginas”. Tratamos o *tamaño* como as dimensões gerais, que podem ser entendidas como as dimensões de capa e a espessura, e o *bulto* especificamente como o volume, o número de páginas que formam a lombada do livro. Ao final da fábula, por motivações métricas e rítmicas, optamos por traduzir “*tamaño*” e “*bulto*” por “tamanho”, apenas, entendendo que o termo daria conta da ideia já apresentada na sentença moral que antecede a fábula.

E, a respeito dessa moral defendida por Iriarte na fábula, pensamento semelhante é desenvolvido em obra publicada dois séculos depois do nosso texto-fonte. O diálogo entre os pensamentos nos parece oportuno, por demonstrar como tal ideia, original de Iriarte ou não, seguiu pertinente. Diz a citação: “A grandiosidade não está na quantidade. Nunca é pouco o que é bom. O volume de um livro só denota que este tem muito papel. Não crescem os tomos ao acrescentarem-lhes folhas, mas ao madurar frutos: isso é o que restou aos livros da sua linhagem de árvores”⁸⁴. No Brasil atual, uma expressão comum diz que “não se deve julgar um livro pela capa”, o que significa que não se deve julgar pelas aparências. Embora essa

⁸⁴ MEDRANO, Juan de Espinoza. *Apologetico*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1982, p. 80. No original, “*Lo grande no está en lo mucho. Nunca es poco lo bueno. El bulto del libro sólo denota que tiene mucho papel. No crecen los tomos por echar hojas, sino por madurar frutos: eso les quedó a los libros de su linaje de árboles*”. Tradução nossa.

expressão pudesse funcionar na fábula em questão, já que o tordo jovem julgou a qualidade de um fruto por sua aparência, consideramos que essa domesticação não seria adequada por perder especificidade e generalizar sem outros ganhos além da aproximação com o público-alvo. Afinal, no contexto não se trata apenas da aparência, que no caso de um livro seria uma capa bonita, mas especificamente do tamanho – ainda mais se levarmos em conta o desenvolvimento rudimentar da indústria gráfica quando Iriarte escreveu essa fábula, o que não conduziria a uma discussão sobre beleza de capas.

Em *El papagayo, el tordo y la marica*, a sentença moral e o verso final falam de “*copias*” e “*copiantes*”, o que nos conduziu a reflexões acerca de que exatamente seriam essas cópias e esses copiantes. É sabido que, antes da imprensa, os livros eram construídos artesanalmente, à mão, copiados à pena com escrita cursiva. Embora a imprensa tenha surgido no século XV, apenas no século XVIII se popularizou, então não é de se estranhar que à época em que Iriarte viveu ainda circulassem cópias feitas à mão – a propósito, o prefácio de seu livro, escrito por seu editor, menciona a necessidade de publicação oficial das fábulas de Iriarte face à circulação informal destas em “cópias diminutas e viciadas”; ou seja, de fato as cópias artesanais eram ainda realidade em sua época. Essa percepção nos levou a considerar que a sentença moral, que defende que “*Conviene estudiar los autores originales, no los copiantes y malos traductores*”, e o verso final, que critica “*aquel que al estudio se dedica por copias y por malas traducciones*”, refeririam-se ao processo mencionado acima.

Contudo, a reflexão sobre a crítica feita por Iriarte nos conduziu a um caminho diverso. Se Iriarte diz que convém estudar os autores originais e vê com maus olhos os copiantes e os maus tradutores, é porque considera que ambos deturpam o que diz o autor original. Entendemos que a divulgação do autor original pode acontecer de dois modos: na língua-fonte em que este escreveu ou na língua-alvo do leitor. Para a divulgação na língua-fonte, existiria a imprensa e os copiantes – ambos representariam o autor original. Assim, para negar as cópias artesanais passíveis de erros, Iriarte deveria recomendar cópias impressas, não autores originais, em sua sentença moral. Entendemos que a recomendação por autores originais faça oposição àqueles que os plágiam, e que desse modo as referências a cópias e copiantes referem-se a plágios e plagiadores; a ideias copiadas e àqueles que copiam ideias de outros (nos dias de hoje e no contexto acadêmico, a crítica poderia ser aplicada inclusive ao mal uso e abuso de *apud* nos trabalhos científicos). Com isso, optamos por traduzir a sentença moral como “Convém estudar

os autores originais, não os plagiadores e maus tradutores” e os versos finais como uma crítica a quem se dedica ao estudo “só lendo plágios ou más traduções”.

5.6 Retradução

Por fim, não podemos deixar de lembrar que estamos apresentando uma retradução. Conforme discutimos em *1.6 Traduções para o português e circulação no Brasil*, a circulação de fábulas de Iriarte identificada no Brasil é limitada. A tradução da obra completa foi comercializada no século XVIII, mas sequer é encontrada hoje em acervos de bibliotecas e de sebos brasileiros; a publicação de fábulas avulsas em antologias restringe-se a sete fábulas; e as publicações de traduções em periódicos somam nove fábulas. Pouquíssimo para autor de tamanha importância.

Atualmente (meados de 2022), só se encontram disponíveis para aquisição em sebos seis fábulas de Iriarte traduzidas para o português, distribuídas em quatro volumes. Conforme apontamos em nosso projeto de tradução, essas traduções são em prosa, voltadas para o público infantil, com grandes adaptações, e consistem em fábulas que apresentam aplicações mais gerais, não específicas do mundo literário. Isso significa que, pelas temáticas abordadas, não são exemplares no sentido de representar o conjunto da obra fabulística de Iriarte; e, pela forma como foram adaptadas, não chegam a inscrever o autor no conjunto das características formais e funcionais de sua obra.

A retradução que aqui desenvolvemos teve como propósito, portanto, uma reapresentação das fábulas de Iriarte no Brasil, com atualização da linguagem e relativa aproximação ao leitor brasileiro, dada a distância temporal e geográfica existente – sem com isso destituir o texto de sua alteridade; e apresenta-se como uma tentativa de restituir forma e conteúdo em uma edição mais completa, embora ainda parcial, das fábulas do escritor.

Nessa retradução, tivemos como objetivo o alinhamento à estratégia ilusionista de Levý e à postura defendida por Britto de lograr um efeito de verossimilhança por meio do qual fosse possível proporcionar ao leitor a ilusão de estar lendo o texto estrangeiro. Ou seja, uma tradução que respeitasse a estrangeiridade do texto de partida, de modo a não provocar perda de sua autenticidade, mas domesticado na medida para que fosse enxergado como uma fábula em língua portuguesa, não uma obra metalinguística. Com isso, esperamos que o leitor-meta possa obter no texto traduzido a ilusão de estar lendo a obra de Iriarte.

Considerações finais

Nesta tese, nos dedicamos a desenvolver uma tradução comentada de uma seleção de fábulas do espanhol para o português. O autor, Tomás de Iriarte, foi um dos principais fabulistas espanhóis, autor de setenta e seis fábulas publicadas no século XVIII. São fábulas em verso, rimadas e metrificadas. Essas fábulas foram traduzidas para o português europeu pouco após a primeira publicação espanhola. No Brasil, a circulação da obra fabulística de Iriarte foi pouca e atualmente está restrita a seis fábulas, direcionadas para o público infantil, que fazem parte de antologias ou foram publicadas individualmente no século XX, e figuram em acervos de bibliotecas ou sebos.

As fábulas completas em português só foram encontradas em um acervo público no Brasil: o Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Sabemos que a tradução da obra completa foi comercializada no século XVIII, mas sequer é encontrada hoje em acervos de bibliotecas e de sebos brasileiros – a Fundação Biblioteca Nacional, por exemplo, não tem exemplar das fábulas de Iriarte em português ou mesmo em espanhol. Ademais, verificamos que as publicações de traduções em periódicos totalizam apenas nove fábulas, distribuídas em dois séculos (XIX e XX). Esse balanço mostra uma escassa divulgação da obra iriartiana no Brasil.

Nesse contexto, tendo em vista a relevância do fabulário de Iriarte como representante da fábula espanhola e sua escassa difusão no Brasil, este trabalho tem como objetivo fazer uma retradução de uma seleção substancial e representativa de fábulas seguida de comentários. A ideia original era traduzir o conjunto completo, mas após a etapa de qualificação decidimos reduzir o *corpus*: selecionamos, então, vinte e cinco fábulas para tradução, o que representa quase um terço do total. Considerando que as fábulas de Iriarte são em versos com métrica e rima, nossa pergunta de pesquisa foi a seguinte: como atender forma e conteúdo na tradução das fábulas de Iriarte e qual aspecto priorizar quando necessário?

Algo importante a respeito dessa obra é que o fabulário de Iriarte tem o título *Fábulas literarias*, e o adjetivo “*literarias*” no título não é à toa: deve-se ao fato de que as fábulas mormente tratam de temas que fazem parte do mundo da literatura, como o universo literário, autores, tradutores, obras, citações, etc. Por abordar essa temática peculiar,

diferente dos temas comumente tratados nas fábulas de modo geral, Iriarte é reconhecido e especialmente apreciado por sua originalidade. Ademais, todas as suas fábulas são originais (e não recontadas), estruturam-se em verso e usam uma grande variedade de métricas.

Para pensar no público-alvo dessa tradução, a princípio era espontâneo que se pensasse no público infantil, já que este costuma ser o principal foco (implícito ou explícito) das publicações de fábulas na atualidade. Contudo, não pudemos deixar de refletir sobre o conceito de infância, que do modo como entendemos hoje só veio surgir após a revolução industrial: foi aí que houve uma consolidação do modelo de família em que o pai sai para trabalhar e a mãe fica em casa tomando conta das crianças, e nesse momento a infância passa a ser vista como uma fase especial da vida, algo a ser cuidado, desenvolvendo-se ramos da ciência e objetos de consumo voltados para a infância.

Nesse contexto, desenvolveu-se uma literatura infantil que se apropriou de gêneros que já existiam, como os contos de fadas, as fábulas, as lendas, que eram voltadas para o público geral, e considerou que eram gêneros adequados para crianças, o que faz com que se constate a prevalência do público infantil como destinatário das publicações nesses gêneros, situação que perdura até a atualidade. Temos que considerar, no entanto, que a temática do mundo literário – assunto tratado por Iriarte – está mais voltada para um público adulto, e mesmo o vocabulário e a sintaxe de suas fábulas pode não ser acessível a determinadas faixas etárias.

Percebemos que as fábulas de Iriarte que costumam ser escolhidas para tradução e publicação, com foco no público infantil, são justamente aquelas poucas que têm uma aplicação mais abrangente, menos específica; quer dizer, que não tratam exclusivamente do mundo literário, mas se aplicam à vida de forma geral. Assim, não são exemplares no sentido de representar o conjunto da obra fabulística de Iriarte; e, pela forma como foram adaptadas, não chegam a apresentar o autor no conjunto de suas características formais e funcionais. Enfim, não resgatam um autor considerado um clássico das letras espanholas, privando o público brasileiro de adentrar convenientemente nessa literatura.

Por isso, nos apoiamos no histórico da fábula enquanto gênero, de que não era originalmente destinada a crianças, e na tese de Rousseau de que o gênero fábula não é sequer adequado para crianças, porque sua compreensão exige conhecimentos sobre a natureza e o comportamento humanos que a criança muitas vezes ainda não conhece, e exige

entendimento de linguagem metafórica e abstrata, quando a criança ainda está desenvolvendo a capacidade de compreender uma linguagem mais direta. Considerando essas razões, definimos o público adulto como alvo da tradução proposta.

Essa decisão implicou um direcionamento da tradução, que pôde então despreocupar-se de questões como vocabulário acessível e construções sintáticas simples, o que seria uma reflexão necessária caso o público infantil fosse alvo da tradução. O destinatário estabelecido para a tradução foi fator determinante para essa flexibilidade da retextualização: ao considerarmos que nosso leitor-meta deve ser capaz de desfrutar de um texto mais erudito, abriu-se ao nosso dispor um leque maior de vocabulário e de construções sintáticas. Assim, conforme o esperado, o conteúdo apresentou-se como uma faceta mais flexível para a tradução do que a forma, que no nosso caso seguiu padrões mais rígidos como métrica e rima.

Quanto à postura tradutória, estabelecemos um alinhamento à estratégia ilusionista de Levý (2012a) e à postura defendida por Britto (2006, 2012), buscando lograr um efeito de verossimilhança por meio do qual fosse possível proporcionar ao leitor a ilusão de estar lendo o texto estrangeiro. Nossa intenção, portanto, foi respeitar a estrangeiridade do texto de partida e, ao mesmo tempo, proporcionar ao leitor-meta a ilusão de se estar lendo a obra de Iriarte no texto de chegada. Tal foi a finalidade a que nos propusemos, e hoje acreditamos ter alcançado esse objetivo.

Na tese, além da tradução e dos comentários, tratamos no capítulo 1 do contexto literário, em que abordamos a origem, as características e a evolução histórica do gênero fabulístico; o público-alvo das fábulas e como isso mudou ao longo do tempo; a apresentação do autor e das suas fábulas; e um levantamento de traduções para o português e circulação no Brasil. No capítulo 2, desenvolvemos o arcabouço teórico, que fala de tradução comentada, retradução, estratégias tradutórias, a teoria de Levý, forma e conteúdo na tradução de versos e itens específicos da cultura. O capítulo 3 apresenta os procedimentos metodológicos e inclui as etapas da metodologia adotada, a seleção do *corpus* para tradução, o projeto de tradução e o esquema proposto para os comentários. O capítulo 4 traz a tradução das fábulas e, por fim, o capítulo 5 traz os comentários sobre a tradução, abordando o processo tradutório, nomes de animais, antropônimos e topônimos, expressões idiomáticas, questões métricas e rítmicas, questões lexicais e semânticas, questões fonéticas, sentença moral e retradução. Esse

foi o trabalhoso percurso percorrido para chegarmos à tradução como a imaginamos, e certamente com isso acabamos também atendendo o que se exige de uma tese doutoral.

Como resultado, muitas alterações nas traduções surgiram durante a redação dos comentários, o que demonstra que a reflexão sobre a tradução pode contribuir para o aprimoramento do texto-alvo. A necessidade de justificar escolhas para a seção de comentários levou, por vezes, à percepção de que uma escolha não era, de fato, a mais adequada ou melhor a nosso ver. Nesse sentido, entendemos que, durante o processo tradutório, o volume de informações é grande e o processamento cognitivo pode não dar conta de conciliar as soluções que surgem espontaneamente do conhecimento prévio do tradutor com as soluções desejadas e estipuladas no projeto de tradução. Sabemos que há diversas soluções possíveis para cada unidade de tradução, e o propósito de um trabalho como este é chegar a soluções adequadas para cada contexto em consonância com o que se determinou fazer. Esperamos ter conseguido alcançar essa meta.

Acreditamos que um desdobramento natural desta tese deve ser a publicação desse conjunto de fábulas iriartianas traduzidas, ou de todas elas com complementação do trabalho de tradução, de modo que seria dada também uma contribuição significativa à divulgação desse fabulista espanhol no Brasil, cumprindo assim, da melhor maneira que conseguimos, um dos objetivos dos tradutores e da tradução em si: proporcionar aos leitores a oportunidade de ler obras escritas em idiomas que não dominam.

Referências

- ADRADOS, F. R. **História de la fábula greco-latina**. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, v. I, 1979.
- ALVES, F. Um modelo didático do processo tradutório: a integração de estratégias. In: ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A. **Traduzir com autonomia**. São Paulo: Contexto, 2000. p. 113-128.
- ARIÈS, P. **História Social da Criança e da Família**. Tradução de Dora Flaksman. 2ª. ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- BAKER, M. **In Other Words: A Coursebook on Translation**. London and New York: Routledge, 1992.
- BAKER, M.; SALDANHA, G. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2ª. ed. London e New York: Routledge, 2009.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARRETO, A. G. **Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa**. Porto: Campo das Letras, 2002.
- BASSNETT, S. Problemas específicos da tradução literária. In: BASSNETT, S. **Estudos de Tradução**. Tradução de Letícia Vasconcelos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi Sônia Terezinha Gehring. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 101-173.
- BERMAN, A. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.
- BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BERMAN, A. A retradução como espaço da tradução. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène Catherine Torres. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261-268, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261>>. Acesso em: 27 dezembro 2020.
- BLY, R. The Eight Stages of Translation. In: FRAWLEY, W. **Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives**. Newark and London: University of Delaware Press & Associated University Presses, 1984. p. 67-89.
- BRITTO, P. H. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, M. P. D.; CARVALHO, R.; SALGUEIRO, W. **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL-MEL/Flor&Cultura, 2006.
- BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, P. H. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n.76, p. 21-27, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300004>. Acesso em: 04 janeiro 2021.

BUNN, D. Da história oral ao livro infantil. **Revista Estação Literária**, Curitiba, v. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25066>>. Acesso em: 08 setembro 2020.

CÂMARA JR., J. M. **Estrutura da língua portuguesa**. 35ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

CÂMARA, J. M. **Estrutura da língua portuguesa**. 28ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

CAMURATI, M. **La fábula en Hispanoamérica**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

CAPOTE, M. P. Las ediciones en portugués de las "Fábulas literarias" de Tomás de Iriarte. **El museo canario nº 57**, Las Palmas de Gran Canaria, 2002. 279-298. Disponível em: <<http://www.elmuseocanario.com/images/documentospdf/revistaelmuseo/Revistas/2002.pdf>>. Acesso em: 15 junho 2022.

CAPOTE, M. P.; BENÍTEZ, L. R. Nuevos datos bibliográficos sobre algunas de las primeras ediciones de las Fabulas Literarias (1792-1830) de Tomás de Iriarte. **Cartas diferentes: Revista canaria de patrimonio documental**, 2007. 17-83. Disponível em: <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cartas/id/15>>. Acesso em: 16 maio 2022.

CARDOSO, A. C. B. **La Fontaine no Brasil: história, descrição e análise paratextual de suas traduções**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Orientadora: Faveri, C. B. de. Florianópolis: PGET/UFSC, 2015. 166 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/136477/336241.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 13 outubro 2020.

CASILDO, G. L. Introducción. In: ESOPO **Fábulas de Esopo**. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 15-19.

CHILDS, P.; FOWLER, R. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. London and New York: Routledge, 2006.

COTARELO Y MORI, E. **Iriarte y su época**. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

DIDO, J. C. Teoría de la fábula. **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, Madrid, n. 41, 2009. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/fabula.html>>. Acesso em: 20 agosto 2020.

DUARTE, A. Apresentação. In: ESOPO **Fábulas completas**. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ESTEBAN, M. G. Introducción. In: _____ **Calila y Dymna**. Tradução de Mario Grande Esteban. Madrid: Emiliano Escolar, 1981.

FALEIROS, Á. A crítica da retradução poética. **ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**, Araraquara, p. 145-158, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2146>>. Acesso em: 27 dezembro 2020.

FALEIROS, Á. **Traduzir o poema**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

FERREIRA, A. B. D. H. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANCO AIXELÁ, J. Culture-specific items in translation. In: ÁLVAREZ, R.; (EDS), M. C. Á. V. **Translation, Power, Subversion**. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 1996.

FRANCO AIXELÁ, J. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 5, n. 8, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/62298>>. Acesso em: 28 dezembro 2020.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GAMBIER, Y. La retraduction, retour et détour. **Meta: Journal des traducteurs**, Montreal, v. 39, n. 3, p. 413–417, 1994. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1994-v39-n3-meta186/002799ar/>>. Acesso em: 27 dezembro 2020.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 14ª. ed. São Paulo: Ática, 2008.

GOMES, J. A. **A Poesia na Literatura para a Infância**. Porto: ASA Editores, 1993.

GÓMEZ-CHACÓN, D. L. El Roman de Renard. **Revista Digital de Iconografía Medieval**, Madrid, v. vol. VI, nº 12, p. 43-62, 2014. Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-06.%20Roman%20de%20Renard.pdf>>. Acesso em: 25 janeiro 2021.

GRUMICHÉ, M. C. D. **Da ideia de infância em Jean-Jacques Rousseau ou do "sono da razão". Dissertação (Mestrado em Educação). Orientadora: Dozol, M. de S.** Florianópolis: PPGE/UFSC, 2012. 165 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100465/309796.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 13 outubro 2020.

GUAL, C. G. Introducció general. In: ESOPO **Fábulas de Esopo**. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 3-11.

HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. In: Holmes, J.S., **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1972, p. 67-80. Reimpresso em. In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000. p. 172-185.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IRIARTE, T. D. **Fábulas literarias**. 6. ed. Madrid: Cátedra, v. 347 (coleção Letras Hispánicas), 2018 [1992].

IRIARTE, T. D. **Fábulas literarias**. 6ª. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

KLEVELAND, A. K. Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea. **América Latina Hoy**, Salamanca, v. 30, p. 119-155, abril 2002. Disponível em: <<https://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/2354>>. Acesso em: 01 setembro 2020.

KOCH, I. V. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.

LACERDA, N. Introdução. In: _____ **Fábulas do mundo inteiro**. Tradução de Nair Lacerda. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias**. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução: do sentido à significância**. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LESSING, G. E. Essay on fable. In: _____ **Fables and Epigrams**. Tradução de Não informado. London: John and H. L. Hunt, 1825. p. 65-143.

LEVÝ, J. **The Art of Translation**. Tradução de Patrick Corness. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2011.

LEVÝ, J. A Tradução como um Processo de Tomada de Decisão. Tradução de Gustavo Althoff e Cristiane Vidal. **Scientia Translationis: (Re)descobrimos Jiří Levý**, v. 11, p. 72-96, jul. 2012a. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p72>>. Acesso em: 18 dezembro 2020.

LEVÝ, J. A tradução literária. Teoria de um gênero literário (Excerto). Tradução de Filipe M. Neckel e Marcelo. **Scientia Translationis: (Re)descobrimos Jiří Levý**, v. 11, p. 24-60, jul. 2012b. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p24>>. Acesso em: 19 dezembro 2020.

MACEDO, J. M. D. **O moço loiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa de Domingos José Gomes brandão, v. 2, 1854.

MARCUSCHI, L. A. Leitura como processo inferencial num universo cultural cognitivo. **Leitura: Teoria e Prática**, v. 4, n. 5, p. 3-16, 1985.

MARIZZI, B. «El nuevo Robinsón» de Joachim Heinrich Campe, en la traducción de Tomás de Iriarte (1789). **Biblioteca Virtual miguel de Cervantes**, Alicante, 2008. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc668f7>>. Acesso em: 06 junho 2022.

MARIZZI, B. El nuevo Robinsón de Joachim Heinrich Campe, en la traducción de Tomás de Iriarte (1789). **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, Alicante, 2020. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1049038>>. Acesso em: 22 abril 2022.

MARQUES, J. O. D. A. Rousseau e os perigos da leitura, ou por que Emílio não deve ler as fábulas. **Itinerários - Revista de Literatura**, Araraquara, v. 22, p. 215-226, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2792/2532>>. Acesso em: 13 outubro 2020.

MATIĆ, G. **Aesopus Emendatus**: la fábula contemporánea Iberoamericana. Precursores, exponentes y situación actual. Tese (Doutorado em Letras). Orientadoras: Bobić, M. P.; Jiménez, F. N. Zagreb: Faculdade de Humanidades e Ciências Sociais - Universidade de Zagreb, 2017. 436 p. Disponível em: <https://bib.irb.hr/datoteka/931362.Disertacija_-_Matic.pdf>. Acesso em: 15 outubro 2020.

MILTON, J. Translating Classic Fiction for Mass Markets. **The Translator**, v. 7, n. 1, p. 43–69, 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2001.10799084>>. Acesso em: 03 janeiro 2021.

MOISÉS, M. **A criação literária**: prosa I. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NAVARRO TOMÁS, T. **Métrica española**: reseña histórica y descriptiva. 3ª. ed. Madrid: Guadarrama, 1972.

NECKEL, F. Breve Introdução ao Pensamento Tradutológico de Jiří Levý. **Scientia Traductionis: (Re)descobrimo Jiří Levý**, v. 11, p. 10-23, jul. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p10>>. Acesso em: 19 dezembro 2020.

NÚÑEZ, M. M. Pervivencia de la fábula latina en la literatura española: Fedro en Mey, Samaniego e Iriarte. **Forma Breve: A Fábula**, Aveiro, n. 3, p. 55-68, 2009. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/7203>>. Acesso em: 20 agosto 2020.

OZAETA, M. ^a. R. Los fabulistas españoles: (con especial referencia a los siglos XVIII y XIX). **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, Alicante, 2003. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-fabulistas-espaoles---con-especial-referencia-a-los-siglos-xviii-y-xix-0/html/>>. Acesso em: 27 agosto 2020.

PAGANO, A. (.). **Metodologias de Pesquisa em Tradução**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

PÉREZ-MAGALLÓN, J. El autor - Biografía. **Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, Alicante, 23 abril 2016. 1-6. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor>. Acesso em: 16 abril 2022.

PERRY, B. E. Fable. **Studium Generale**, v. 12, p. 17-27, 1959.

PORTELLA, O. O. A fábula. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 32, p. 119-138, 1983. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338>>. Acesso em: 19 agosto 2020.

PRIETO DE PAULA, Á. L. Introducción. In: IRIARTE, T. D. **Fábulas literarias**. 6ª. ed. Madrid: Catedra, 2018. p. 11-109.

PYM, A. **Method in Translation History**. London e New York: Routledge, 1998.

QUILIS, A. **Métrica española**. 3ª. ed. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.

RAMOS, A. M. As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea. **Forma Breve: A Fábula**, Aveiro, n. 3, p. 169-194, 2009. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/7593>>. Acesso em: 20 agosto 2020.

ROSAS, C. **La fiesta brava**: tradução anotada e comentada de um conto mexicano. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Tradução). Orientador: Daniel de Souza Alves. João Pessoa: UFPB, 2013. 65 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/11270/1/CLARISSA%20TCC%20-%20La%20Fiesta%20Brava%20-%20tradu%3a7%3a3o%20anotada%20e%20comentada%20de%20um%20conto%20mexicano%20-%20VERS%383O%20DIGITAL%20%20clarissa.pdf>>. Acesso em: 07 janeiro 2021.

ROSAS, C. **As fábulas de Tomás de Iriarte ao longo do tempo**: um estudo descritivo de retextualizações em português e espanhol. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Orientadora: Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: USP, 2018. 277 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-09082018-143111/pt-br.php>>. Acesso em: 27 agosto 2020.

ROUSSEAU, J.-J. **Emílio, ou da Educação**. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SAID ALI, M. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2006.

SALDANHA, G.; O'BRIEN, S. **Research Methodologies in Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2013.

SAPIR, E. **Linguística como ciência**: ensaios. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1961.

SCHLEIERMACHER, F. E. D. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Celso Braida. **Revista Princípios**, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/500>>. Acesso em: 28 dezembro 2020.

SCHON, I.; BERKIN, S. C. **Introducción a la literatura infantil y juvenil**. Newark: International Reading Association, 1996.

SPINA, S. **Na madrugada das formas poéticas**. 2ª. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TESHEINER, M. D. G.; FLEMMING, M. Pañcatantra. **Magma**, São Paulo, v. 2, p. 89-97, 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/80737>>. Acesso em: 24 agosto 2020.

TORRES, M.-H. C. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, L. F. D.; TORRES, M.-H. C.; COSTA, W. C. **Literatura Traduzid**: tradução comentada e comentários de tradução. Fortaleza: Substância, v. 2, 2017. p. 15-35. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/40930>>. Acesso em: 26 dezembro 2020.

VALE, L. V. P. Narrativas infantis. In: SARAIVA, J. A. (.). **Literatura e alfabetização**: do plano do choro ao plano da ação. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 43-49.

VARELA, A. T. et al. **Diccionario de termos literarios**. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñero / Xunta de Galicia, 1998.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: a history of translation. London and New York: Routledge, 1995.

VENUTI, L. Retranslations: the creation of value. **Bucknell Review**, v. 47, no. 1, p. 237-262, 2003. Disponível em: <https://link.gale.com/apps/doc/A123082667/LitRC?u=mhlin_m_harv&sid=LitRC&xid=68c08632>. Acesso em: 03 janeiro 2021.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**: Por uma ética da diferença. Tradução de Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo Laureano Pelegrin. São Paulo: Unesp, 2019.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The Map**: a beginner's guide to doing research in translation studies. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

ZAVAGLIA, A.; RENARD, C. M. C.; JANCZUR, C. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/8755>>. Acesso em: 26 dezembro 2020.

Apêndice

Quadro 11 - Questões de interesse para comentário

FÁBULAS	QUESTÕES DE INTERESSE PARA COMENTÁRIO
I – Prólogo: El elefante y otros animales	Uso de mui, con su pan se lo coma, cigarrón, oruga, langosta, afectada bambolla, abrir tanta boca, mariposa, rapaz lobo, serpe, vituperan
III – El oso, la mona y el cerdo	hacer de persona, mona = macaco, airoso, me haces poco favor, cerdo = porca, mui, balarim, echar sus cuentas, además modesto, guarde e pondere
VIII – El burro flautista	rima toante em A, rima perfeita em ADE, a bem da verdade, sem qualquer vontade, o ar em liberdade, toco à vontade, musicalidade, sem habilidade
IX – La hormiga y la pulga	gracioso / rudo, mui, dou garantia, formiga diligente, subiu nas tamancas, vanas / pouco francas, dar un brinco muy ligera / nem pisca, muito matreira, grandísimo desuello, frioleira / asneira, ponerse a ello / por mãos à obra
XI – Los dos conejos	inversão dos versos 1 e 2, tente (deténte), eu sou um borrego, só entendes de coelhos, de frívolo intento / de valor pequeno
XIII – El pato y la serpiente	seo guapo, hechar tantas plantas, gato, águia e robalo
XVI – La avutarda	centões, aumento no número de pássaros citados (perdiz, pintassilgo, falcão, rolinha, pombo, gavião), Com este (cõ)
XIX – La cabra y el caballo	jaco / cavalo, pienso / feno, rocín / cavalo, mi dolor me costó, pasé mi susto,
XX – La abeja y el cucullillo	abelha honesta, cuco 2 ou 3 x, cantar / gorjeio e chilreio, variedad em tu panal / um teu favo original
XXIV – El papagayo, el tordo y la marica	papagaio, cacatua e corvo, copias / textos plagiados, copiantes / plagiadores
XXVI – El león y el águila	reis águia e leão, incómodo morcego, avechucho / passarinhão, faceiro, antojar / dar na telha, com estes (cõ), murmura / cria enredo,
XXVII – La mona	traje de colorines, matachines, pase / acate, Tetuán / África, no le habrá costado poco / muito há de ter-lhe custado, mona desnuda / macaca em pelo, petimetre / elegante, nemine discrepante, ninguna dio palotada / não haviam feito nada,
XXVIII – El asno y su amo	redistribuição dos versos 12 e 13
XXXI – La ardilla y el caballo	ardilla femenino / esquilo masculino, versos 5 e 6 singular / plural, poca cortedad / audácia singular, versos 18 a 21 – mudança de atividades, uso de mui, ardilla / animal, revueltas / mais voltas, quiero amiga que me diga / eu me intrigo diz-me amigo, em vão
XXXII – El galán y la dama	petimetre / janota, verso 3 dito de outra forma, estrenar – regalar desus., hebillas / presilhas, engano / algo tacanho, llenar um volumen de disparates / usar milhões de asneiras em um livro, que me emplumen / me acusem
XXXIV – El cuervo y el pavo	rimas toantes, voar só aparece depois – do verso 3 passa para verso 5, reestruturação da estrofe 2, pajarraco / avejão velhaco, inversão versos 25 e 26
XXXVI – La compra del asno	rojos y amarillos/colorido, de los más ladinos/patife e fingido, le costó un sentido/um olho da cara debe ter perdido, borrico/pollino / animalito / burro, no vale un pito, com esmero (cõ-e)
XXXVII – El buey y la cigarra	tempo verbal pasado / presente, versos 2 e 3 / ora!, haragana reparona / critiqueira indolente
XLI – El té y la salvia	imperio chino / China, adición de sozinho, com a (cõ-a), por gusto / culinária, omissão salvia verso 15,
XLII – El gato, el lagarto y el grillo	ventrículo, depósito / propósito, um empertigado (u-im), disse a um (di-ssiaum / semivogais)
XLIV – La espada y el asador	toledano / español, gran majadero / tolo e mui grosseiro, Tomás de Ayala / grande capitão, ignorancia ou (ciou)
L – Los dos tordos	tordo / sabiá, bulto y tamaño / tamaño e número de páginas, es incapaz / não é capaz, exclama ufano / clama fanfarrão, excelente traza / gostosura, reconstrução do verso 32, inversão versos 33 e 34
LIX – El topo y otros animales	juego gallina ciega = jogo cabra cega, mono / mico, facilísimamente, com uma (cõ-uma)
LXIV – La rana y la gallina	charco/lago, señora mía/minha senhora, noche y día/toda hora, sirvo de algo y nada sirves/produzo algo e nada fazes
LXVII – La víbora y la sanguijuela	la víbora a la simple sanguijuela, a víbora à sanguessuga, em degredo, chupona/chupa-sangue

Fonte: Produzido pela autora (2022)