

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LETRAS**

**PATRÍCIA NUNES VIANA**

**DOM QUIXOTE EM PORTUGUÊS: DOIS MOMENTOS, DUAS VERSÕES**

**Pelotas, RS  
2013**

**PATRÍCIA NUNES VIANA**

**DOM QUIXOTE EM PORTUGUÊS: DOIS MOMENTOS, DUAS VERSÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguística Aplicada.

Orientador: Prof. Dr. Adail Sobral

**Pelotas, RS**

**2013**

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V314d Viana, Patrícia Nunes

Dom Quixote em português : dois momentos, duas versões / Patrícia Nunes Viana ..– Pelotas: UCPEL, 2013.

102 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Pelotas , Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, BR-RS, 2014. Orientador: Adail Sobral.

1.Dom Quixote. 2. tradução. 3.soluções tradutórias. 4. reconstituição de sentidos. I.Sobral, Adail,or.. II.Título.

CDD 410

Ficha Catalográfica elaborada pela bibliotecária Cristiane de Freitas Chim CRB 10/1233

Esta dissertação de Patrícia Nunes Viana, intitulada *Dom Quixote em português: dois momentos, duas versões* foi julgada adequada e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas, para fins de obtenção do grau de

## MESTRE EM LETRAS

Área de concentração: Linguística Aplicada

---

Profa. Dra. Raquel Recuero  
Coordenadora

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Adail Sobral  
Orientador e Presidente (UCPEL)

---

Profa. Dra. Marisa Helena Degaspari  
Examinadora (UFPEL)

---

Prof. Dra. Roberta Rego Rodrigues  
Examinadora (UFPEL)

Pelotas, 30 de setembro de 2013

Dedico à memória da minha amada avó Helena, que sempre me incentivou a estudar.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a algumas pessoas, dentre as muitas que me ajudaram a realizar este trabalho.

Ao meu Deus, que tem estado comigo e me dado força por todos esses anos e me sustentado a não desistir deste desafio e por seu tão grande amor e graça. Obrigada, Senhor.

Em especial aos meus pais e irmão que sempre estiveram presentes em minha vida. Pai e mãe, obrigada por investirem sempre em mim e nos meus sonhos.

Ao meu amado Alexandre, pelo apoio, motivação, compreensão e companheirismo em todos os momentos que precisei. A ti todo o meu amor.

As minhas amigas Sandra e Renata, pelos momentos de descontração, por me ouvirem e me apoiarem com palavras estimulantes nas horas de angústias e se alegrarem com minhas alegrias.

A minha amada amiga Valquíria, por estar tão presente nesta etapa.

Ao meu querido orientador Adail, a quem eu aprendi a admirar e respeitar ainda mais com o convívio. Obrigada por tamanha paciência, tolerância, amizade e por compartilhar teus conhecimentos comigo, além de contribuir com meu crescimento acadêmico.

Aos membros da banca, Dra. Marisa Helena Degasperi (UFPEL) e Dra. Roberta Rego Rodrigues (UFPEL) por aceitarem prontamente o convite para avaliação deste trabalho.

À professora Carmen Matzenauer pelo carinho e atenção dispensados a mim ao longo do Mestrado.

Ao Instituto Federal Sul-rio-grandense, pelo patrocínio desta pós-graduação e aos demais colegas de instituição que me auxiliaram nos momentos burocráticos.

Às minhas amadas amigas e colegas de mestrado Eren, Camila, Laline, Vanessa e Trícia pela amizade, pela torcida sempre positiva e por contribuírem de alguma forma com este trabalho. Nunca esquecerei vocês.

A todos a minha imensa e eterna gratidão.

São os autores que fazem as literaturas nacionais, mas são os tradutores que fazem a literatura universal.

(JOSÉ SARAMAGO)

## **DOM QUIXOTE EM PORTUGUÊS: DOIS MOMENTOS, DUAS VERSÕES**

### **RESUMO**

Este estudo objetivou analisar as “soluções” tradutórias dadas por dois tradutores, Sergio Molina e Eugênio Amado, a trechos escolhidos do primeiro capítulo da primeira parte de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. Cabe destacar que há uma diferença de duas décadas entre as versões escolhidas. “Soluções” é tomado neste trabalho como designação das estratégias de tradução empregadas por estes profissionais a fim de adaptar o texto à cultura receptora e mais especificamente ao seu público leitor visado. Para a análise, buscou-se os procedimentos/estratégias de tradução utilizados pelos tradutores, através da comparação, verificando as semelhanças e diferenças entre tais procedimentos e como elas refletem concepções distintas de tradução, visando uma análise crítica sobre as soluções dadas sob o ponto de vista da reconstituição de sentidos do texto cervantino em termos de cultura brasileira e do público aí visado. Na fundamentação teórica deste trabalho foi utilizada abordagem respaldada por Estudos de Tradução compatíveis com o Círculo de Bakhtin, como as de Sobral (2008), por escritos de Bakhtin e o Círculo, ao lado de considerações de Hatim e Munday (2004), George Steiner (2005), Eco (2007), Olmi (2001) e Hatje-Faggion (2009).

Palavras-chave: Dom Quixote. Tradução. Soluções tradutórias. Reconstituição de sentidos



## **DON QUIJOTE EM PORTUGUÉS: DOS MOMENTOS, DOS VERSIONES**

### **RESUMEN**

Este estudio intenta analizar las “soluciones” de traducción dadas por dos traductores, Sergio Molina y Eugênio Amado, a fragmentos escogidos del primer capítulo de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Que se tenga en cuenta que existe una diferencia de dos décadas entre las versiones elegidas. "Soluciones" se toman en este trabajo como una descripción de las estrategias de traducción utilizadas por estos profesionales con el fin de adaptar el texto a la cultura de acogida, o sea, sus lectores potenciales. Para el análisis, se ha tratado de los procedimientos/estrategias de traducción utilizados por los traductores, por comparación, como para comprobar las similitudes y diferencias entre estos procedimientos y cómo se reflejan en diferentes concepciones de traducción, mirando a un análisis crítico de las soluciones dadas desde el punto de vista de la reconstitución de sentidos del texto cervantino, según la cultura brasileña y los lectores potenciales. En la fundamentación teórica de este trabajo nos apoyamos en el enfoque del Círculo de Bajtín e propuestas de Estudios de la Traducción compatibles con las tesis del Círculo de Bajtín, como Sobral (2008), así bien consideraciones de Hatim e Munday (2004), George Steiner (2005), Eco (2007), Olmi (2001) e Hatje-Faggion (2009).

Palabras-llave: Don Quijote. Traducción. Soluciones de traducción. Reconstitución de sentidos

## **DON QUIJOTE IN PORTUGUESE: TWO MOMENTS, TWO VERSIONS**

### ***ABSTRACT***

This study aimed to analyze, translation "solutions" given by two translators, Sergio Molina and Eugênio Amado, to chosen passages of the first chapter of the first part of Cervantes' Don Quijote. It is worth pointing out that there is a difference of two decades between the chosen versions of the book. "Solutions" are taken in this work as a designation of translation strategies employed by these professionals in order to adapt the text to the target culture, and more specifically to their targeted reading audiences. For doing the analysis, translation procedures / strategies used by the translators were examined, contrastively, by verifying the similarities and differences between them from the point of view of their reflecting different translation conceptions, aiming at a critical analysis on the solutions given from the perspective of the reconstitution of senses of Cervantes text in terms of Brazilian culture and the targeted audience therein. The work is theoretically based by Translation Studies compatible with the Bakhtin Circle proposals, such as Sobral's (2008), , subsided also by considerations by Hatim and Munday (2004), George Steiner (2005), Echo (2007), Olmi (2001) and Hatje-Faggion (2009).

Keywords: Don Quijote; Translation; Translation solutions; Sense reconstruction

## SUMÁRIO

|   |                                                                                                                |           |
|---|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1 | <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                        | <b>11</b> |
| 2 | <b>REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>                                                                                | <b>15</b> |
| 3 | <b>METODOLOGIA.....</b>                                                                                        | <b>28</b> |
| 4 | <b>ANÁLISE DOS DADOS.....</b>                                                                                  | <b>30</b> |
| 5 | <b>CONCLUSÃO.....</b>                                                                                          | <b>80</b> |
|   | <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>                                                                         | <b>86</b> |
|   | <b>ANEXO A – Primera parte del Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha-<br/>Capítulo Primero, 2005.....</b> | <b>88</b> |
|   | <b>ANEXO B – Capítulo 1 da tradução de Sergio Molina de 2010.....</b>                                          | <b>93</b> |
|   | <b>ANEXO C – Capítulo 1 da tradução de Eugênio Amado de 1984.....</b>                                          | <b>99</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Com a chegada do IV Centenário de *Dom Quixote*, o marco de Cervantes inspirou muitos trabalhos de pesquisa pelo Brasil e pelo mundo, a fim de eternizar ainda mais este romance notável e imortal. Para este trabalho, que pretende examinar comparativamente duas traduções, feitas em épocas distintas, por dois tradutores diferentes, foram escolhidas, como respaldo teórico, propostas de Estudos de Tradução compatíveis com a abordagem teórica do Círculo de Bakhtin, como as de Sobral (2008), ao lado de considerações de autores como Hatim e Munday (2004), George Steiner (2005), Eco (2007), Olmi (2001) e Hatje-Faggion (2009).

A primeira parte da obra de Cervantes, *Dom Quixote*, foi publicada em 1605 (séc. XVII) e é uma das obras clássicas mais conhecidas e traduzidas no mundo inteiro, depois da Bíblia. Uma obra que chama a atenção por onde passa, despertando o interesse daqueles que estudam a língua espanhola e também daqueles que ouvem falar da relíquia cervantina em todas as partes do mundo.

Sendo uma obra que faz uma paródia dos livros de cavalaria, retrata personagens caricatos, porém com forte espírito e virtudes humanas em situações tão reais que custa a nos darmos conta que se trata de histórias inventadas por Cervantes. Com as aventuras dos personagens Dom Quixote e Sancho Pança, somos imersos num mundo de fantasia, encantamento e diversão.

A paródia foi escolhida porque o propósito de Cervantes era poder se valer de “diversas modalidades da prosa de ficção do Século de Ouro” a fim de possibilitar “uma maior liberdade de composição” (REGUERA, 2006, p.26). Em outras palavras, Cervantes poderia acrescentar no espaço de sua obra fenômenos da natureza, batalhas, guerras, naufrágios, circunstâncias previsíveis em um contexto de livros de cavalaria.

Como é uma obra de excelência, *Dom Quixote*, através dos tempos, passa a “ser considerada uma obra clássica e se produz um fenômeno de reconhecimento e prestígio dos textos cervantinos, imerso em uma tendência geral que foi chamada de institucionalização da literatura” (REGUERA, 2006, p.41). Assim, a obra adquiriu respeito e reconhecimento na literatura, tornando-se aos olhos do mundo presença de suma importância na história da literatura hispânica, bem como da literatura universal.

Por este motivo, para tornar a obra um pouco mais acessível àqueles que não dominam a língua espanhola, começaram-se a fazer traduções nas mais diversas línguas para que a obra

fosse divulgada em várias culturas e então, desta maneira, tornar possível a muitos leitores desfrutar de Dom Quixote e suas peripécias em sua língua natal.

Do ponto de vista discursivo aqui proposto, a tradução é um trabalho de adaptação a um ambiente cultural e um dado público leitor, Assim, este trabalho se justifica porque a verificação das "soluções" tradutórias dadas por dois tradutores a trechos escolhidos do *Dom Quixote*, de Cervantes, pode mostrar de que maneiras as propostas de tradução refletem concepções distintas da atividade de tradução, vinculadas com o maior ou menor grau de "fidelidade" ao texto traduzido e, portanto, de adaptação dos textos em espanhol à imagem de leitor dos respectivos tradutores. Adaptação deve ser entendida do ponto de vista da correspondência funcional, que se fundamenta ora no enfoque interpretativo ora numa maior proximidade com a forma do texto de partida. Na fundamentação teórica, abordamos mais amplamente este conceito tal como usado neste trabalho.

“Solução” deve ser entendida aqui como designação das estratégias de tradução empregadas pelos profissionais para adaptar o texto traduzido à cultura receptora, e, mais especificamente, ao público leitor visado pela tradução. Essas estratégias são resumidas por Hatim e Munday (2004, p. 45), como (1) análise do texto a ser traduzida, (2) transferência do texto de partida ao texto de chegada e (3) reestruturação do discurso de acordo com a especificidade da cultura e do público a que se destina o texto traduzido.

Ainda sobre cultura, Sobral (2008, p. 98) acredita que um tradutor deve se valer de questões culturais no ato tradutório. Para ele “conhecer a cultura (no sentido amplo) de partida tanto do ponto de vista de sua especificidade como da perspectiva de alguém que não é parte dela, mas de outra cultura, ou seja, exotopicamente”.

Nossa hipótese é que os procedimentos de tradução de Dom Quixote utilizados nas duas versões em língua portuguesa, uma de Eugênio Amado, de 1984, e outra mais recente, de Sérgio Molina, 2010, refletem concepções tradutórias distintas, não apenas em termos da época em que se realizaram, mas também, e principalmente, do público a que se destinam. O estudo discursivo desses procedimentos contribui para os modernos estudos de Linguística Aplicada que objetivam verificar formas de criação de diferentes efeitos de sentido nos textos de acordo com o contexto, segundo as propostas do Círculo de Bakhtin.

O objetivo geral deste trabalho é examinar comparativamente o processo tradutório de dois tradutores em diferentes décadas e verificar, através da análise de trechos selecionados, as diferentes maneiras de reconstituição de sentidos do texto de Cervantes, de acordo com o contexto original de produção da obra tal como “reconstituído” nas traduções a ser estudadas,

com vistas a estabelecer se as estratégias empregadas indicam o direcionamento do texto para distintos públicos e, se sim, se é possível traçar um perfil desses públicos a partir das opções tradutórias dos profissionais.

Para tanto, analisamos os procedimentos/estratégias de tradução utilizados pelos tradutores, verificando as semelhanças e diferenças entre esses procedimentos, as maneiras como os procedimentos refletem concepções distintas de tradução, examinando criticamente as soluções dadas pelos tradutores do ponto de vista da reconstituição de sentidos do texto de Cervantes em termos da cultura brasileira e, de modo específico, ao tipo de público a que os tradutores “endereçoam” suas traduções. Para a análise desses procedimentos/estratégias, selecionamos palavras e expressões típicas da cultura espanhola e da época (como nomes próprios, adjetivos, locuções etc.), que aparecem no primeiro capítulo da primeira parte da obra estudada, por julgar serem elas potenciais fontes de variação tradutória.

### *Objetivo Geral*

Propomos como objetivo geral deste trabalho:

Examinar comparativamente o processo tradutório de dois tradutores em diferentes décadas e verificar, através da análise de trechos selecionados, como se dá discursivamente a reconstituição de sentidos do texto de Cervantes de acordo com o contexto original de produção da obra e os contextos de tradução, do ponto de vista da identificação dos diferentes públicos com base nos recursos utilizados pelos tradutores.

### *Objetivos Específicos*

Caracterizam-se como objetivos específicos:

1. Analisar as estratégias e técnicas de tradução utilizadas pelos tradutores;
2. Verificar as semelhanças e diferenças entre estas estratégias e técnicas;

3. Verificar de que maneira as estratégias e técnicas refletem concepções distintas de tradução;
4. Examinar criticamente as soluções dadas pelos tradutores do ponto de vista da reconstituição de sentidos do texto de Cervantes.
5. Identificar, através das soluções dos tradutores, o público-alvo das traduções.

### *Questões Norteadoras*

O trabalho parte das seguintes questões norteadoras:

1. De que procedimentos de tradução se valem os tradutores?
2. De que maneira difere o uso desses procedimentos pelos respectivos tradutores do ponto de vista discursivo?
3. Que elementos contextuais da época da tradução os textos traduzidos revelam considerar?
4. Que elementos se podem levantar para uma caracterização do público a que se dirigem os tradutores a partir de suas "soluções" tradutórias?

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Aliados aos Estudos da Tradução, muitos tradutores, ao longo dos anos, emergem em diversas áreas com o objetivo de expandir o conhecimento através da reescrita ou reconstrução das ideias em diferentes línguas. Os campos escolhidos para este trabalho foram os dos estudos discursivos da tradução e os da linguística comparada.

Não podemos esquecer que o papel do tradutor, por sua vez, é de fundamental importância em sua atividade tradutória que é fazer com que haja uma apresentação/mediação entre culturas, dentro de um contexto, dirigida a leitores em potencial, com a finalidade de trazer ao conhecimento da cultura a qual pertence este tradutor, outras diferentes culturas do mundo, em diversos campos do saber, da forma mais assemelhada possível à significação do original. Ou seja, buscando criar na língua de chegada efeitos de sentido que não apenas reflitam os sentidos do texto traduzido como o façam respeitando o contexto de recepção da tradução.

Dentro de uma cultura, a tradução precisa ser entendida e vista como “o único veículo de comunicação, em larga escala, de uma mensagem cultural que supera os limites de um único povo, de uma única etnia, de uma única língua”. (Olmí, 2001, p.72)

Sendo assim, a tradução é, então, uma atividade que vai muito além da viabilização do conhecimento de um texto em língua estrangeira na língua almejada, pois recria nestas formas de dizer daquela.

Nas palavras de Olmi (2001, p.31):

A tradução é, antes de mais nada, uma forma de ler com maior profundidade, para descobrir outras profundezas que uma simples leitura permite apreender, quando o leitor, tomado pelo prazer imediato do texto, está muitas vezes mais preocupado com a ação e trama. De fato, embora o autor queira nos dizer/comunicar algo sobre o mundo ou a vida, na verdade ele não pretende falar do mundo, mas do ser linguístico das coisas.

Isso nos conduz a entender que a tradução tem de ser pensada num contexto cultural e histórico, em termos discursivos, e não só linguísticos, para que o texto resultante faça sentido ao leitor. Ademais, a autora frisa que texto não é um conjunto de palavras combinadas gramaticalmente, que o texto é, de fato, “ato comunicativo” e a pragmática<sup>1</sup> é o campo da

---

<sup>1</sup> Nos estudos sobre pragmática, nossa referência são os autores Sperber e Wilson (2004), que desenvolveram a Teoria da Relevância. Esta teoria surgiu a partir de uma tese de Grice que postulava que a expressão e o



linguística que permite que as intenções do falante ou de quem escreve sejam identificadas numa situação comunicativa. OLMÍ (2001, p. 254).

Olmí desenvolveu nesse livro, sua dissertação de mestrado adaptada, um trabalho comparativo entre duas versões, em italiano, da obra mais famosa de Machado de Assis, *Dom Casmurro*. A autora explica que seu objetivo principal foi o de

[...] tentar uma nova reflexão sobre a obra machadiana através do processo tradutório, [...] levando em conta o papel do tradutor na delicada tarefa de reconstruir um texto de tamanho valor, de uma língua para outra, tendo em vista a obra, o autor, o público leitor e as dificuldades que esse “pseudoautor” teve de enfrentar, para chegar do original ao texto traduzido. (OLMÍ, 2001:21)

A preocupação inicial de Olmí foi a de constatar, nesse processo comparativo, se a obra de Machado de Assis, em língua portuguesa, se manteve preservada na língua italiana, uma vez que essas duas línguas são consideradas próximas sintaticamente. Também foi posto em análise aspectos relativos à conotação, como sua construção e colocação em italiano, aspectos assemelhados em português. Com isso, a autora pode descrever se os tradutores das obras machadianas em italiano foram capazes de se aproximarem do texto original, através do processo tradutório, e se conseguiram manter a estética e a mensagem de *Dom Casmurro*.

Somando-se a tudo isso, Olmí também buscou privilegiar teorias relativas aos estudos da tradução literária, literatura comparada, aspectos pragmáticos e sociolinguísticos da linguagem e o estilo machadiano em tradução em sua pesquisa.

Pensando tradução neste momento sob o olhar da literatura comparada, buscamos fundamentar esse trabalho nos pressupostos de George Steiner (2005) que é um teórico que também dedicou seus estudos ao ato tradutório e que destaca a importância da tradução como “necessária em razão de os seres humanos falarem diferentes línguas (2005, p. 77).” E por este motivo é necessário que um tradutor se valha, primeiramente como leitor, da interpretação.

---

reconhecimento de intenções são marcas fundamentais na comunicação humana. Segundo Sperber e Wilson (2004), “la tesis central de la teoría de la relevancia que suscita un enunciado deben resultar tan precisas y predecibles que quien al oyente hasta el significado del hablante” (2004, p. 238). Conforme dito pelos autores, eles acreditam que nós humanos nos comunicamos por dois meios diferentes: o primeiro é de tipo convencional e consiste em utilizar correspondências constantes e previamente estabelecidas entre sinais e mensagens; o segundo é de natureza não convencional e se baseia em atenção do interlocutor sobre algum fato concreto para que este veja e use de inferências sobre o conteúdo que se quer comunicar. Ou seja, nem sempre o que dizemos e o que queremos dizer coincidem no ato da comunicação. SPERBER, D. y D. WILSON: *La teoría de la relevancia*. Revista de Investigación Lingüística. Vol. II - 2004. P. 233-282)

Para o autor, “*interpretação*<sup>2</sup> é aquilo que dá vida à língua para além do momento e lugar da enunciação ou escrita imediata” (2005, p.53). O trabalho do tradutor é interpretação, não importa a época ou como foi escrito o texto a ser traduzido. O tradutor precisa criar efeitos de sentidos correspondentes para que haja compreensão da parte do leitor. Sem isso, a atividade de tradução não tem razão em si e a compreensão não se dará como esperado pelo leitor. Mesmo que o tradutor não detenha a mudança que a língua passa temporalmente, ou seja, dos eventos linguísticos em constante modificação, o tradutor precisa se certificar de que a mensagem do original foi transferida para o texto ao qual ele traduz.

Além disso, Steiner diz que quando um tradutor escolhe um autor muito antigo para trabalhar, deve estar ciente de que deve aplicar certos métodos na maneira de enunciar para que não se distancie da língua atual. Isto é, o trabalho do tradutor é o de interpretar o texto antigo escolhido, mas trazer para a linguagem atual, para o leitor de hoje, a profundidade da interpretação dos sentidos pelo menos aproximado do original. Certo que cada evento linguístico tem seu tempo e época semanticamente falando, mas o importante é dar subsídios ao leitor para que no ato tradutório, do original para o texto traduzido, haja compensações de sentido ao leitor.

Steiner (2005, p.44) defende que mesmo quando um texto está escrito na língua do leitor, se ele for antigo e parte da literatura desta língua, a interpretação será um ato complexo, pois o leitor irá consultar fontes como glossários e notas de rodapé para entender aquelas palavras que parecem “difíceis ou estranhas”, a fim de que signifiquem em sua linguagem atual.

Desse momento em diante, vale destacar que o processo tradutório está, historicamente, ligado à religião. A tradução foi o meio que a Igreja primitiva encontrou de traduzir a Bíblia para outros idiomas, desde Jerônimo até Lutero, a fim de que a mensagem do Evangelho fosse recebida a todo o ser humano e que este fosse salvo.

Assim, podemos afirmar que a Igreja contribuiu para que a tradução de textos bíblicos e de seu conteúdo, muito além do conteúdo intrinsecamente linguístico, chegasse a todos os povos que fossem catequizados: a mensagem da Bíblia. Steiner complementa que “por uma simples analogia, a perspectiva de que a tradução é essencial para o progresso espiritual do ser humano passou do domínio religioso para o secular”, mas, inegavelmente, foi “a igreja do Ocidente a grande disseminadora dos clássicos”. (2005, p.268)

---

3.Grifo do autor.

A partir deste legado, o gesto de tradução da Bíblia, muitos foram motivados a traduzir textos seculares. Disseminaram-se por todo o Ocidente os mais diversos conhecimentos de outras religiões, como o judaísmo, além dos clássicos dos grandes pensadores gregos e tantos outros pensadores europeus.

Em sua abordagem hermenêutica, Steiner (2005) alega que existem quatro estágios para um tradutor se nortear ao realizar o seu trabalho, estágios progressivos que implicam a passagem do afastamento à proximidade. O primeiro é quanto ao respeito ao discurso que será traduzido (que Steiner caracteriza como um *ato de confiança*); o segundo é o movimento de invasão e extração do tradutor sobre os termos preponderantes (que Steiner caracteriza como um *ato agressivo*). O terceiro é o movimento incorporativo (que Steiner caracteriza como um ato de *importação de significado e de forma no campo da semântica*) e, por último, o estágio da restituição (que Steiner caracteriza como um ato de *fazer compensações*), considerado “a base moral da tradução”.

Todos esses estágios devem ser avaliados a fim de que a língua que está sendo traduzida não sofra danos ou perdas no discurso e de que a língua para a qual se traduz tenha seus recursos de expressão devidamente explorados. Mas isso não impossibilita ao tradutor um passo falso, a infidelidade ao discurso.

Uma questão levantada por Steiner (2005, p. 262), sobre o processo tradutório difundido pela igreja ocidental, tem a ver com a intraduzibilidade. Para que haja uma compreensão deste postulado, Steiner ressalta que tanto a religião quanto a base secular limitavam a tradução e pregavam que nem tudo poderia ser traduzido. Ou seja, o ato de traduzir algo intraduzível seria uma forma de denegrir a santidade da palavra ou mesmo dar a ela uma tradução errônea. A tradução seria considerada “empobrecida”, ou ainda, haveria perdas vitais do texto original. Por isso, o melhor era deixar a palavra em sua forma original.

Concluindo esta ideia, Steiner defende que:

[...] há textos que *ainda* não podemos traduzir. Mas que, por meio de alterações linguísticas, por meio de um refinamento de meios interpretativos, por meio de mudanças na sensibilidade receptiva, podem se tornar traduzíveis no futuro. A língua de partida e a língua do tradutor estão em duplo movimento: relativamente a si mesmas e a uma em relação à outra. (2005, p. 272)

Com isso, entendemos que as línguas em relação, tanto a de partida como a de chegada, não são estáticas, elas estão em mudanças constantes até historicamente e a compreensão acompanha este mesmo ritmo. De fato, é de se constatar que a interpretação também muda de uma época para a outra. Os procedimentos de tradução, mesmo que se mantenham em seus aspectos formais, podem alterar-se a depender do estado das línguas, bem como dos compromissos históricos do tradutor, que, ao realizar sua tarefa, pode tanto produzir uma tradução “literal”<sup>3</sup> como interpretar o que traduz a ponto de alterá-lo indevidamente.

Sendo assim, segundo Steiner (2005, p. 291), o tradutor “é quase sempre uma presença fantasma”. Sua presença no processo tradutório é, por muitas vezes, “imperceptível”. O seu trabalho não é tão valorizado (financeiramente) e falta reconhecimento quanto à relevância de sua tradução.

Por outro lado, sabemos que é possível detectar a presença do tradutor em seus textos traduzidos, ou seja, sua voz por trás do que fora traduzido por ele. Essa presença discursiva do tradutor é perceptível quando

[...] o deslocamento de um texto pertencente a um dado sistema literário para outro pode, por exemplo, sofrer intervenções paratextuais em função do novo leitor que é diferente do leitor de partida já que o novo texto se faz presente em novo contexto pragmático. (HATJE-FAGGION, 2009, p.80)

E Hajte-Faggion (2009, p. 80) continua dizendo que em nos casos em que a tradução é uma ficção, “pode haver uma outra voz que produz o discurso”. Essa voz não deve ser “subestimada”, pois quando uma narrativa é traduzida “sempre implica mais de uma voz no texto”. A autora cita que Hermans apud Hatje-Faggion (2009, p. 80) se refere a voz do tradutor como “uma marca de sua presença discursiva”, porque mesmo que a voz do tradutor possa ser explícita ou não no texto, textos narrativos traduzidos sempre denunciam uma segunda voz no texto, ou seja, a voz do tradutor. Voz esta que deve ser considerada pelo pesquisador, que é a pessoa que detecta esta presença do tradutor no texto traduzido.

Hajte-Faggion (2009, p. 80) descreve os graus de visibilidade da presença do tradutor que Hermans desenvolveu. São três casos específicos: (1) considera-se o leitor implícito e sua capacidade de atuar como meio de comunicação; (2) auto-reflexividade e auto-referencialidade envolvendo o próprio meio de comunicação e (3) contexto é fator determinante, ou seja, o significado de um termo está atrelado a um contexto específico.

---

<sup>3</sup> Deixamos literal entre aspas por seguir propostas de análise para as quais o literal *strictu sensu* não existe, dada as diferenças entre as línguas.

O primeiro caso trata do leitor implícito, aquele que é o novo leitor, diferente do leitor do texto de partida, que parte do contexto pragmático. No segundo caso pode-se destacar o postulado da intraduzibilidade, segundo o qual “a linguagem entra em colapso”, o que não impede que ela se autorrealize. O terceiro fala de termos que foram empregados em contextos específicos, com relação aos quais, para o tradutor, não há muito que fazer além de repetir o significado atrelado a este contexto.

Com todos esses casos, Hermans quer mostrar que a visibilidade da presença do tradutor vai depender de qual estratégia de tradução foi adotada. Segundo Hatje-Faggion, citando Hermans apud Hatje-Faggion (2009, p.81), “há marcadores no texto sugerindo uma outra voz que se insinua no texto, alterando a referência unívoca do narrador e induzindo o leitor a ter a consciência da natureza plural da narrativa (pluralidade de vozes)”.

Por isso, neste trabalho buscou-se privilegiar e mostrar os casos onde a presença do tradutor está no próprio texto que por ele foi produzido. Buscou-se o grau de reconstituição de sentidos, nos textos traduzidos, a identificação dos distintos públicos em que se basearam os tradutores e os recursos para que isso fosse possível.

Outro fato relevante sobre o papel do tradutor é o de que a tradução não deve ser “literal”, ou seja, traduzir palavra por palavra, mas sim traduzir um discurso. Nesse sentido, deve-se destacar que discurso e texto possuem diferenças entre si, segundo a teoria dialógica de Bakhtin, que é uma das bases deste nosso trabalho.

Sendo assim, para credibilizarmos a fala anterior, citamos a definição de texto para Bakhtin e uma definição por Sobral referente ao pensamento bakhtiniano sobre discurso:

O texto (escrito ou oral) enquanto dado primário de todas essas disciplinas, do pensamento filológico-humanista no geral (inclusive do pensamento teológico e filosófico em sua fonte) O texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências), a única da qual podem provir essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento. (BAKHTIN: 2010, p.307)

O discurso é uma unidade arquitetônica de produção de sentido que é parte das práticas simbólicas de sujeitos concretos e articulada dialogicamente às suas condições de produção, o que envolve seu vínculo constitutivo com outros discursos. (SOBRAL: 2009, p. 176)

Sobral (2008), que trabalha com as teorias do Círculo de Bakhtin, afirma que um tradutor traduz discursos, e “não textos (ou não apenas textos)”. Segundo o autor (2008, p. 58):

[...] o discurso é uma unidade de produção de sentido que é parte das práticas simbólicas de sujeitos concretos e articulada dialogicamente às suas condições sócio-históricas de produção, bem como vinculada constitutivamente (isto é, em sua constituição) com outros discursos.

Fica evidenciado, deste modo, que o sujeito (ouvinte/leitor) e o contexto sócio-histórico são fundamentais para que um discurso se realize; eles constituem o discurso e fazem com que haja um processo de produção de sentidos. Sem sujeito e sem contexto sócio-histórico não há compreensão do discurso e vice-versa. Neste momento, podemos dizer que a atividade do tradutor também se baseia nesse processo para a execução e êxito de seu trabalho. Seu trabalho como tradutor não pode se desvincular da produção de sentidos do que se está traduzindo, levando em conta o contexto sócio-histórico e o sujeito (ouvinte/leitor).

O texto, por sua vez, é um objeto constituído pela materialidade linguística, mas que é parte de um discurso. Desse modo, podemos ter um texto em que os sentidos simplesmente não fluem em termos de interpretação porque nos faltam dados de seu contexto, ou seja, elementos de sua enunciação. Um texto não se compõe simplesmente de frases, pois estas só fazem sentido em termos dos enunciados de que são parte. Um enunciado obtém sentido completo quando se sabe que sujeito o produziu, em que contexto social e histórico e com relação a que outros sujeitos.

Sobre a questão da abordagem enunciativo-discursiva de Bakhtin (2006), a linguagem é vista como fator constitutivo da interação verbal, e como instauradora de sentidos a partir das situações de produção, circulação e recepção dos discursos. O autor define que

[...] todo enunciado [...] comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). (BAKHTIN: 2010, p.292).

Segundo a explicação de Sobral (2009, p.90):

[...] o Círculo reconhece que todo enunciado e todo discurso concretizam um dado feixe de sentidos e afirma que os sentidos sempre se concretizam numa dada circunstância histórica e social que exhibe elementos comuns com outras e elementos específicos seus, divergências e acordos, conflitos e harmonia.

Partindo disso que Sobral descreve, o Círculo entende que o sentido de um enunciado é o resultado da interação verbal entre sujeitos e discursos. Mas para que isso aconteça, para que o sentido seja compreendido dentro de um ato comunicativo, é necessário que haja um referencial histórico-social e cultural entre sujeitos e discursos.

Sendo assim, o sentido da enunciação é “único”, “não reiterável” e “individual”. A produção de sentidos não se dá somente através da mera decodificação do enunciado; ela se dá sempre como resultado da interpretação e da negociação de sentidos entre os interlocutores envolvidos no processo de interlocução. Sendo assim, podemos dizer que, para Bakhtin, na interação verbal a língua não é vista como “pronta”, “acabada” de antemão. É o próprio processo interlocutivo entre os sujeitos sociais, dentro da atividade da linguagem, que irá (re)construir os sentidos. Destaca-se que sujeito e língua se constituem na linguagem e que esta é constituída pelos sujeitos na interação verbal, sendo ambos modificados através do trabalho linguístico.

Tratando da concepção de enunciado/enunciação<sup>4</sup>, o Círculo entende que enunciado não é frase e nem um conjunto delas, como um texto. Bakhtin em seu livro *Estética da criação Verbal* (2010) diz que o enunciado é uma “unidade real da comunicação discursiva”. Para ele, o enunciado se concretiza através do ato de um enunciador que transmite uma enunciação a alguém. Ou seja, se dá entre sujeitos, dentro de um projeto enunciativo entre um enunciador e um enunciatário. Desta maneira, para haver enunciação é preciso haver enunciado e vice-versa. Um depende do outro.

Mas isso não esgota a questão. O enunciador precisa de um objetivo ao enunciar ao outro, torna-se imprescindível uma intencionalidade no projeto enunciativo. O enunciador, como autor, além da enunciação e da intenção, precisa que o outro (enunciatário) esteja na mesma situação (histórico-social-cultural), a fim de que se realize, variavelmente, uma análise e compreensão dos discursos postos em ação.

---

3. Dentro do Círculo de Bahktin, os termos enunciado/ enunciado concreto/ enunciação aparecem em diferentes obras como conceitos equivalentes, mas depende da tradução dos textos para o português. Vale lembrar que estes conceitos só fazem sentido quando articulados “com outros termos, outras categorias, outras noções, outros conceitos que, mais do que a constitutiva proximidade, lhes conferem sentido específico, diferenciado de qualquer perspectiva teórica” BRAIT&MELO (2012, p.62).

Da mesma forma que a concepção de sentido tem sido construída ao longo do tempo pelo Círculo, igualmente como os outros conceitos da teoria bakhtiniana, “a concepção de enunciado/enunciação não se encontra pronta e acabada numa determinada obra, num determinado texto: o sentido e as particularidades vão sendo construídos ao longo do conjunto das obras” (Brait; Melo, 2012 p. 65).

Retomando o que foi dito sobre enunciado/enunciação, não podemos deixar de mencionar outro conceito relevante que Bakhtin (2006) e o Círculo trabalham ligado a este, denominado *tema da enunciação*. Para ele, o tema “é o sentido da enunciação completa”; o tema é “concreto” (um fenômeno histórico) e determinado pelas formas linguísticas e pelos elementos não verbais da situação, não reiteráveis, não idênticos. Ele é único e dinâmico, Para Bakhtin, o modo de falar, a entonação, os gestos, as pausas, até mesmo a expressão facial ou o modo de vestir, que são elementos verbais e não verbais, em dado momento histórico, refletem na significação de um enunciado.

Em contraponto ao tema, Bakhtin (2006) trabalha a noção de *significação* de um enunciado, que para ele são elementos “reiteráveis”, “idênticos” e “abstratos”, uma vez que são repetidos e ligados aos elementos puramente linguísticos dos enunciados. Assim, o autor define significação como “um aparato técnico para a realização do tema”. Sobral (2009, p. 75) traz uma descrição da significação como o

[...] conjunto de elementos da língua que são reiteráveis e idênticos, as formas fixadas da língua. Trata-se de elementos abstratos fundados numa convenção, elementos que não têm existência concreta independente da enunciação. Mas eles são parte essencial da enunciação, que sem eles não pode ocorrer. A “significação” é um conjunto de recursos necessários à realização do “tema”, sendo nessa realização que nasce o sentido. Mas a significação não é suficiente para dar conta do sentido, porque este sempre nasce em situações concretas nas quais prevalece o tema. Por isso os escritos do Círculo dizem que a significação é inferior e o tema é superior; não se trata de hierarquia, mas de precedência: a significação vem antes do tema, mas este depende dela para existir.

Porém, embora as diferenças entre tema e significação sejam claras, Bakhtin afirma que “não há tema sem significação, e vice-versa”. Nesse sentido, as questões de tema e significação remetem a outro conceito de Bakhtin que é a *compreensão*. Para ele:

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão. (BAKHTIN, 2006, p. 135).



Resumindo, a compreensão é uma forma de “diálogo”, um processo “ativo” e “responsivo”, pois quem está enunciando tem a expectativa de ser respondido. É uma atividade entre locutor e ouvinte. O locutor é o agente ativo na fala, mas o ouvinte é responsivo, influenciando a enunciação do locutor. No momento em que o locutor enuncia, o ouvinte está apto a responder ou não. Ele pode pensar em concordar ou discordar, elaborar com cautela sua resposta. E o locutor considera isso antes de falar.

Há nos estudos da tradução dois conceitos que merecem um breve comentário: equivalência e correspondência (SOBRAL, 2008). A equivalência não é objeto de uma teoria centrada, havendo várias definições sobre isso, mais ou menos claras, e há estudiosos da tradução que dizem que se usa este conceito sem muito rigor ou reflexão. As equivalências se situam no nível da palavra, no nível textual, no nível das categorias gramaticais e no nível pragmático, mas com esse conceito não se aborda em nenhum momento os fatores sócio-históricos nem se destacam os aspectos da produção de sentidos do discurso. Conforme salienta Sobral (2008, p.76):

[...] dificilmente um tradutor vai trabalhar primeiro com as palavras, depois com a gramática, em seguida com o texto e finalmente com os pressupostos e implícitos, já que cada um desses níveis se integra aos outros e determinam juntos o sentido do discurso no qual ocorrem.

Por outro lado, existem estudiosos e pesquisadores, como Hatim e Mason (1990, apud Sobral, 2008; Sobral, 2008), que preferem utilizar o conceito de correspondências (e mesmo de correspondência dinâmica), já que privilegiam uma dinâmica em que o tradutor pode adaptar o texto ao leitor, e o leitor ao texto, sem prejuízo da produção de sentidos. O trabalho do tradutor fica estabelecido como o de criar essa dinâmica em termos de correspondências. Como explica Sobral (2008), pensar a tradução em termos de correspondências:

[...] entre os sentidos criados numa língua e as possibilidades de criação de sentidos em outra língua [...] implica pensar as línguas não como compostas por elementos equivalentes aos de outras línguas, mas como compostas por formas de expressão que usam esses elementos para criar, no âmbito de uma dada cultura, formada por diferentes expressões, sentidos que a operação de tradução pode fazer corresponder a sentidos criados em outra cultura, igualmente complexa, formas de expressão que não são exatamente iguais nem equivalentes, mas que permitem criar efeitos de sentido semelhantes. (SOBRAL, 2008, p. 81)

Assim, a tradução é capaz de criar sentidos na língua de chegada, a partir dos próprios sentidos da língua de partida, considerando as peculiaridades de expressão de cada língua envolvida, e os sentidos não se perdem na atividade tradutória, embora não se possa dizer que haja traduções "perfeitas". A tradução é sempre, de alguma maneira, uma interpretação, legítima mas nem por isso uma solução eterna, como podemos perceber ao comparar duas traduções distintas de um mesmo texto.

Eco (2007) levanta a questão das perdas por que passa um tradutor em sua atividade, especialmente quando ocorre o corte de uma palavra ou de um trecho inteiro. O autor afirma que existe uma lista de palavras intraduzíveis em todas as línguas. Quando isso ocorre, cabe ao tradutor recorrer ao autor e discutir a substituição. Se isso não for possível, o tradutor deve se utilizar das palavras "dito do autor", que quer dizer, "dito do texto original". Porém, também existem as compensações, porque "à tentação de dizer a mais, não tanto porque o texto original seja incompreensível, mas porque pensamos que é nosso dever sublinhar uma oposição conceitual, estratégica para o andamento do conto" (ECO, 2007, p.123). Mas alerta: é preciso ter cautela e vigilância para que esta tentação não substitua o autor da obra original.

Segundo SOBRAL (2008), a tradução trabalha mais com correspondências do que com equivalências (definida pelo autor como uma ideia que apresenta uma palavra em certa língua e em contrapartida esta palavra aparecerá em forma de outra na língua de chegada). Correspondências, por sua vez, devem ser vistas e tratadas como dinâmicas. Sobral (2008, p.10) define como "maneiras de dizer uma dada coisa numa língua que correspondem a maneiras de dizer essa mesma 'coisa' em outra língua, algo que varia segundo a época, o lugar, a intencionalidade, o tipo de texto/de discurso etc."

Vemos assim que o mais importante é que as formas de expressão da língua para a qual se traduz sejam respeitadas sem prejudicar os sentidos que as formas de expressão da língua traduzida produzem. Isso mostra por que a tradução pode ser entendida como a busca de correspondências, e não a escolha num repertório de equivalências, que, se existem, são um subcaso das correspondências.

Nossa abordagem da tradução é, portanto, enunciativa, fundada na ideia de que o texto traduzido é parte de um discurso, de uma relação entre interlocutores, sendo transposto para outra língua e, portanto para outra cultura em termos de outras relações enunciativas que buscam preservar a produção de sentidos do texto de partida.

Um conceito que não podemos deixar de mencionar é o de adaptação, diferente daquele que estamos acostumados, especialmente quando nos deparamos com uma obra em língua estrangeira e que vem na capa ou em seu interior que se trata de uma adaptação, alertando ao leitor que não se trata de uma tradução.

Para fins de esclarecimento, adotamos neste trabalho o termo adaptação como um procedimento de tradução e não o que foi descrito acima, mais comumente conhecido. Segundo Mundt (2008, p. 2) “a adaptação é um procedimento adotado por tradutores quando surgem alguns elementos do texto original que seriam ‘intraduzíveis’ literalmente e precisam ser então ‘adaptados’”. A autora descreve que a adaptação no ato tradutório pode exigir do tradutor um conhecimento mais profundo de certos elementos. Dentre os quais ela destaca:

[...] dados específicos de uma cultura (como nomes, títulos, comidas, costumes e hábitos, jogos, versos, mitologia e folclore, referências históricas e literárias). Além disso, podem exigir adaptação: título, aspectos estilísticos, ritmo, estilo e comprimento da frase, dialetos, socioletos e linguagem corrente, jogos de palavras. Algumas formas de adaptação possíveis são: quando se trata apenas de um termo ou expressão, a utilização do termo acrescentando uma explicação no próprio texto; a substituição do termo/ expressão por um conteúdo explicativo (tradução explicativa); a omissão do termo/expressão, o que pode ser problemático e obrigar à reformulação do conteúdo no qual ele está contido; a utilização de uma explicação externa ao texto; o uso de um termo equivalente; o uso de um termo semelhante; a simplificação, ou seja, o uso de um conceito mais geral no lugar de um específico; a localização ou domesticação, processo em que todo o conteúdo é aproximado do ambiente cultural do leitor da tradução. Quanto a esse último método, ele implica em um conceito mais geral, que inclui a postura geral do tradutor e/ou de outras instâncias frente à tradução. Ele pode optar por domesticá-la ou estrangeirizá-la. (MUNDT, 2008, p.2)

Como vemos na descrição acima, existe por parte do tradutor uma flexibilidade e uma negociação inerentes a ele mesmo no processo tradutório, assim como os outros elementos que fazem parte deste processo, como por exemplo o contexto de um modo geral que produz sentidos ao público receptor.

Sobre a negociação de sentidos, Sobral (2010, p.1-2) considera que a tarefa principal do tradutor é:

[...] decidir entre as várias opções lexicais que lhe são disponibilizadas, buscando sempre considerar a quem estas serão direcionadas, que ideias pretendem exprimir, que vozes representam e, principalmente, porque se sobressaem entre as outras escolhas não feitas, o que implica uma concepção discursiva, e não apenas textual, de tradução.

Por isso, as escolhas (não) feitas do tradutor se refletem na produção de sentidos no âmbito do texto traduzido. O tradutor necessita, nesse processo, manter o “sentido do enunciado” proposto pelo autor do original.

### 3 METODOLOGIA

O *corpus* deste trabalho é constituído por duas versões em português de *Dom Quixote* para a versão que leva o nome de Eugênio Amado, da década de 80, e a versão de Sérgio Molina, que tem a publicação da primeira edição no ano de 2003, sendo a tradução mais recente e premiada com o Prêmio Jabuti de tradução em 2004. Essas versões, neste trabalho, tiveram trechos comparados com a obra em língua espanhola publicada quando da comemoração ao IV Centenário pela Real Academia Española. Escolhemos esta obra da Real Academia por se tratar de uma edição mais recente e completa em língua espanhola.

Foram selecionados os mesmos trechos do original em espanhol de cada uma das obras referidas em língua portuguesa. Foi escolhido, para análise dos procedimentos utilizados pelos tradutores, o primeiro capítulo da primeira parte por ser este capítulo da edição em espanhol rico em termos e expressões que, a nosso ver, constituem unidades nas quais destacamos possibilidades de variação tradutória. Por exemplo: *duelos y quebrantos*, bem como o célebre início, “Um lugar de La Mancha”, que fazem referência direta a situações culturalmente típicas da Espanha e da época. Dividimos o capítulo de acordo com a presença de termos e expressões potencialmente capazes de levar a diferenças na tradução.

Há dois trabalhos relevantes que serão aqui mencionados, a saber: Olmi (2001) e Hatje-Faggion (2009), mas que não foram seguidos integralmente, uma vez que tratam de situações distintas daquela de que nos ocupamos.

Olmi (2001) voltou seu trabalho para a obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro* e diferentes versões em italiano deste clássico brasileiro. Através do processo tradutório, leva em conta o papel do tradutor na reconstituição de texto em outra língua, o público leitor e as dificuldades de um tradutor em se chegar ao original. Seu enfoque de trabalho, seu *corpus* foram as metáforas criativas, o discurso indireto livre, a tradução dos adjetivos, a intervenção do narrador entre outros da estilística da língua portuguesa.

Por sua vez, Hatje-Faggion (2009) privilegia a presença do tradutor nas narrativas de várias obras, também de Machado de Assis, mas em traduções para o inglês.

Estas duas autoras, embora seus trabalhos sejam distintos, com enfoque em diferentes línguas cada uma, têm em comum o fato de observarem os aspectos do papel e a influência do tradutor no processo tradutório, na construção dos sentidos do texto original para o texto traduzido. Além deste aspecto, para esta análise, observamos a aparição de notas de rodapé e seu

conteúdo, o uso de termos cultos e coloquiais em português, inversões, frases e parágrafos curtos/longos, tradução e não tradução de termos em espanhol, sintaxe em espanhol, itálico x aspas, designação de lugares e pessoas.

Sendo assim, para o nosso trabalho, como fora dito anteriormente, os trechos selecionados são para fins de análise dos procedimentos/estratégias utilizados pelos tradutores citados acima.

Para este trabalho, o próximo capítulo traz as análises dos dados que são os trechos do primeiro capítulo da primeira parte do texto em espanhol, assim como os mesmos trechos das obras de Amado e Molina.

Cada trecho está numerado (de 1 a 34, menos o título do capítulo, que aparece antes dos trechos serem numerados e foi analisado a parte) e as notas dos tradutores foram colocados a fim de enriquecer e potencializar a análise. A análise dos trechos começa sempre com o texto em espanhol, seguidos por Molina e logo após Amado.

Para fins de comparação, ao final do trabalho encontram-se nos anexos os capítulos primeiros das respectivas obras em ordem de análise: anexo A para o texto em espanhol da Real Academia, anexo B para Molina e anexo C para Amado.

## 4 ANÁLISE DOS DADOS

Capítulo 1 da primeira parte das obras de Cervantes, Molina e Amado, dividido por trechos, para melhor compreensão da análise dos dados.

Vale ressaltar que, para esta análise, os prefácios das obras dos tradutores são demasiado importantes. No prefácio do livro de Molina, Maria Augusta da Costa Vieira fala sobre a obra de Molina: “Trata-se de uma tradução primorosa de Sérgio Molina que traz para o leitor brasileiro aspectos do texto que não se encontravam nas demais traduções para a língua portuguesa, como o ritmo da fala e o humor da prosa de Cervantes.” (MOLINA, 2010, p.33)

Com esta declaração, sabemos de imediato que a obra tem um destaque em âmbito nacional, e que Molina dedicou-se a buscar mais elementos que enriquecesse sua tradução, especialmente na linguagem lusitana.

No prefácio de Amado, Julio G. García Morejón (AMADO, 1984, p. 27) fala sobre a obra de Amado assim:

A tradução que temos neste instante diante de nós, realizada por Eugênio Amado, tenta respeitar, na medida do possível – em tradução literária é necessário falar sempre “na medida do possível”- a estrutura geral da linguagem cervantina, substituindo formas hispânicas por sintagmas, modismos, refrões, locuções brasileiras, para melhor compreensão do estilo de Cervantes. A tradução de Eugênio Amado respira honestidade por todos os lados, e em nenhum instante se permite o tradutor liberalidades que alterem a estrutura ou o conteúdo do livro de Cervantes. Trata-se, ao nosso ver, de uma tradução harmônica, feita com equilíbrio, que aponta diretamente o alvo, que é a compreensão séria e inteligente do *Quixote* por parte dos leitores brasileiros, oferecendo-nos a magna obra cervantina com todo sabor e a riqueza que caracterizam o original, guardando as distâncias, evidentemente, que todas as traduções, até aquelas consideradas absolutamente perfeitas – nas quais jamais acreditaremos a não ser que compreendamos ou aceitemos os resultados como uma outra obra de arte -, guardam com o original.

Fica evidenciado, através da fala de Morejón, que a tradução de Amado foca mais o povo e a língua portuguesa do Brasil, ou seja, ela se aproxima mais de expressões, locuções e tantos outros termos tipicamente brasileiros. Uma tradução para o público brasileiro da década de 80.

## Título

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA <sup>1</sup>

### CAPÍTULO PRIMERO

Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha<sup>2</sup>  
(CERVANTES, 2005, p. 27)

Nota 1: En el Quijote de 1605, el calificativo de *ingenioso* (es decir, ‘inventivo, hábil, agudo’) sólo se aplica al protagonista en las menciones del título y en los epígrafes de las cuatro partes y de tres de los capítulos (2, 6 y 16) del volumen; título y epígrafes, por otro lado, que no se introdujeron sino cuando el libro estaba ya sustancialmente redactado. La división de la obra en cuatro partes, tal como hoy se presentan (I-8, 9-14, 15-27, 28-52), fue también cosa de última hora y quedó revocada de hecho al publicarse como *Segunda parte...* la continuación de 1615.

Nota 2: *condición* es tanto la posición social como los rasgos personales, y *ejercicio*, el modo de poner en práctica tal *condición*.

Que trata da condição<sup>2</sup> e do exercício do famoso fidalgo D. Quixote de La Mancha (MOLINA, 2010, p.67)

Nota do tradutor 2: refere-se tanto à condição social como ao temperamento do personagem. O termo será largamente utilizado na obra neste segundo sentido.

Que trata da condição e exercício do famoso fidalgo dom Quixote de La Mancha.  
(AMADO,1984, p. 27)



O título da obra em espanhol da Real Academia Española traz mais elementos que as obras dos tradutores. Aparece uma nota, a primeira, de Francisco Rico<sup>5</sup>, que esclarece o termo “ingenioso” que só se aplica no título e epígrafes das quatro partes e três capítulos do volume da primeira parte (capítulo 2, 6 e 16). Porém, quando se publicou a chamada “Segunda parte”, as quatro partes foram desconsideradas e tomadas como capítulos da primeira parte tão somente. Assim, título e epígrafes ficaram como subtítulos explicativos dos capítulos.

Na segunda parte do título da obra, a tradução foi feita pelos dois tradutores tal como o texto em espanhol. No entanto, Molina e Amado optam por não traduzir o termo “valiente”, presente no título do texto em espanhol e não explicam em notas o porquê de descartar a palavra. No título do texto em espanhol, há uma nota de Francisco Rico que explica o termo “condición” e “ejercicio”, que se referem à posição social e traços de personalidade de Quixote. Molina também utiliza o recurso da nota de rodapé para explicar o termo “condição”. Amado não faz qualquer menção sobre a dita “condição”.

Quanto à escrita do pronome *Dom*, no texto em espanhol consta “don” com letra minúscula e assim segue Amado. Molina prefere a abreviatura “D.”. Na expressão “de la Mancha”, que os dois tradutores mantêm, o “la”, no texto em espanhol aparece com letra minúscula; já nas traduções de Molina e Amado o “La” surge com letra maiúscula.

---

<sup>5</sup> As notas de rodapé da obra de Cervantes estão aos cuidados de Francisco Rico, catedrático e membro da Real Academia Española. Inclusive, há um espaço, antes da obra em si, que Francisco Rico intitula *Nota al texto* onde aborda questões sobre as notas no livro e comentários sobre a obra cervantina. (p. 77-101).

Trecho 1:

En un lugar<sup>3</sup> de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme<sup>4</sup>, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero<sup>5</sup>, adarga antigua<sup>6</sup>, rocín flaco<sup>7</sup> y galgo corredor<sup>8</sup>. (CERVANTES, 2005, p.27)

Nota 3: ‘en una pequeña población rural’.

Nota 4: ‘no voy o no llego a acordarme’.

Nota 5: ‘arrinconada u olvidada’; el *astillero* era la percha en donde se colgaban las armas.

Nota 6: *adarga*: ‘escudo ligero de piel’

Nota 7: *rocín*: ‘caballo de trabajo’

Nota 8: la primera caracterización de don Quijote es menos individual que social: el personaje se presenta como “un hidalgo *de los de...*”, un exponente típico de los hidalgos rurales con pocos medios de fortuna (por debajo, pues, del estamento de los *caballeros*, hidalgos ricos y con derecho a usar el *don* ) y sin otra ocupación que mantenerse ociosos, para no decaer al estado de pecheros perdiendo los contados privilegios que aún conservaban (en especial, la exención de muchos impuestos).

Num lugarejo em la Mancha, cujo nome ora me escapa, não há muito que viveu um fidalgo desses de lança em armeiro, adarga antiga, rocim magro<sup>3</sup> e cão bom caçador. (MOLINA, 2010, p.67)

Nota do tradutor 3: Segundo registros da época, um “fidalgo de aldeia” que se prezasse devia ter “uma lança atrás da porta, um rocim no estábulo e uma adarga na câmara”. A adarga, já em desuso em fins do século XVI, era um escudo leve, com a forma aproximada de um coração, feito em couro costurado.

Num lugar da Mancha, cujo nome não quero lembrar, vivia, não faz muito tempo, um fidalgo desses de lança guardada em cabide, adarga antiga, rocim frouxo e galgo corredor. ... (AMADO, 1984, p. 27)

Pesquisando sobre a obra, encontramos uma edição do livro de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, da Editorial Razón y Fe (1953), que relata algo novo sobre a expressão a seguir. Também no capítulo 1, desta referida obra, a expressão “Em um lugar de La Mancha”, que inicia o primeiro parágrafo do capítulo, marcado com aspas, há uma nota que o Anotador da obra diz pertencer a Francisco Rodríguez Marín - um cervantista - que explica que não é a única vez que Cervantes começa sua narração com versos e que, nesse caso, o *Romancero General* está impregnado pela expressão usada pelo autor de Quixote por outros romancistas. Poderíamos dizer que é uma forma correspondente de Cervantes de dizer “era uma vez num lugar distante”, em português, ou “once upon a time”, em inglês. Já, Rico, prefere descrever com uma pequena população rural, em nota no original.

No clássico traduzido por Molina opta por usar “um lugarejo em La Mancha”. Esse uso de “La Mancha“, com “L” maiúsculo, que não está no texto em espanhol, torna o lugar mais específico do que neste. Molina usa “cujo nome ora me escapa”, ou seja, um lugar de que o narrador não consegue se lembrar. Por sua vez, Amado inicia seu texto dizendo que se trata de “um lugar da Mancha”, preferindo a forma mais próxima do português, ao invés de manter a forma em espanhol, como fez Molina ao seguir o texto em espanhol. Assim, Amado, neste trecho, mantém a não especificidade do lugar.

Ao contrário de Molina, Amado traduz “literal”mente a segunda parte, escrevendo “não quero lembrar”, que não corresponde ao sentido do texto em espanhol, uma vez que “no quiero” em “de cuyo nombre no quiero acordarme” significa “não consigo”. Diz Rico no texto em espanhol na nota 4, “não vou ou não chego a me lembrar”, numa tradução mais “literal”. Amado ficou mais perto disso.

Os dois tradutores optam por palavras e/ou expressões distintas para dar continuação ao texto. Molina prefere “armeiro” a “cabide”, como Amado; “rocim magro” a “rocim frouxo”. Quanto ao último trecho traduzido, Amado segue o texto em espanhol, explicitando a raça e característica do cão, enquanto Molina prefere traduzir como “cão bom caçador” sem especificar a raça, o que torna a expressão genérica. O texto em espanhol diz “galgo corredor”, sem “bom”

e sem “caçador”, o que mostra nesta tradução uma especificação do tradutor que busca explicar ao leitor a natureza do cão sem manter a designação do texto de partida.

Trecho 2:

Una olla de algo más vaca que carnero<sup>9</sup>, salpicón<sup>10</sup> las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura<sup>11</sup> los domingos, consumían las tres partes de su hacienda.<sup>12</sup> (CERVANTES 2005. p.27)

Nota 9: porque la carne de vaca (para la *olla* ‘cocido’) era más barata.

Nota 10: *salpicón*: ‘fiambre preparado con los restos de la olla del mediodía; *duelos y quebrantos*: quizá ‘huevos con tocino o chorizo’.

Nota 11: ‘como plato especial’.

Nota 12: ‘las tres cuartas partes de su renta’.

Uma olha com mais vaca que carneiro, salpicão nas mais noites, *duelos y quebrantos* aos sábados, lentilhas às sextas-feiras e algum pombinho por luxo aos domingos consumiam três quartos de sua renda.<sup>4</sup> (MOLINA, 2010, p.67)

Nota do tradutor 4: O cozidão chamado “olha” constituía o prato principal da dieta castelhana da época. Por ser a carne bovina menos apreciada que a de carneiro, uma boa olha devia conter mais da segunda. *Duelos y quebrantos* era certo prato que não rompia a abstinência de carnes, observada aos sábados. Provavelmente uma espécie de mexido de ovos com toucinho, cujo nome, numa tradução literal, significa “lutos e mágoas”. A citação do “luxuoso” pombinho sugere a posse de um pombal, direito tradicionalmente restrito a fidalgos e ordens religiosas.

Cozidos, em que havia mais de vaca que de carneiro; guisados na maioria das noites, *duelos-e-quebrantos*<sup>8</sup> aos sábados, lentilhas às sextas, uma pombinha a mais aos domingos, consumiam três quartos de sua fazenda. (AMADO, 1984, p.27)

Nota do tradutor 8: fritada de ovos com torresmos, conforme demonstrou Rodríguez Marín em alentada pesquisa.

Molina se mantém mais próximo do texto em espanhol, deixando a expressão “*duelos y quebrantos*” em itálico, para enfatizar que preferiu não traduzir ou não há significado equivalente desta expressão para o português. Ele inclusive faz menção a essa expressão numa nota de rodapé dizendo que se trata de um prato que é uma espécie de mexidos de ovos e toucinho. Também acrescenta que uma tradução “literal” produziria “lutos e mágoas”.

Na mesma nota ele explica que “olha” é um cozido muito comum na culinária castelhana dos fidalgos, que a carne de carneiro era mais apreciada do que a de vaca, e no caso do cozido de Quixote havia mais dessa última. “Olha” é palavra usada no português da época de Cervantes.

Sobre “algum pombinho por luxo aos domingos”, Molina relata, na mesma nota, que pombais eram um regalo que somente fidalgos e ordens religiosas possuíam. Molina prefere usar a palavra “renda”, no sentido de dinheiro, quando traduz a palavra do texto em espanhol “*hacienda*”.

Amado, por sua vez, inicia traduzindo “*olla*” como “cozidos” e “*salpicón*” como “guisado”, prefere hifenizar a expressão “*duelos-e-quebrantos*” e colocar o “e” ligando as duas palavras, tornando a expressão mais portuguesa. Ele também faz referência, em nota de rodapé, a *duelos y quebrantos* como um tipo de fritada de ovos com torresmo e diz que a pesquisa foi do renomado cervantista Rodríguez Marín. Seguindo o texto em espanhol, Amado traduz “literal”mente “*hacienda*” para “fazenda”, porém, é importante ressaltar que, em português, o sentido de “*hacienda*” é mais compatível com “renda”, pois, “fazenda” remete mais imediatamente ao significado de terras ou a um corte de tecido para customização de roupas.

Trecho 3:

El resto de ella concluían sayo de velarte,<sup>13</sup> calzas de velludo para las fiestas,<sup>14</sup> con sus pantuflos de lo mismo,<sup>15</sup> y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino.<sup>16</sup> (CERVANTES, 2005, p.27)

Nota 13: *sayo*: ‘traje masculino con falda’, pasado de moda ya en 1605; *velarte*: ‘paño de abrigo de color oscuro’

Nota 14: *calzas*: ‘una especie de media abombada y con tiras para el abrigo de los muslos’; *velludo*: ‘felpa o terciopelo’.

Nota 15: *pantuflos*: ‘calzado que se ponía sobre otros zapatos’.

Nota 16: *vellorí*: ‘paño de color pardo’, de calidad mediana.

O resto ia-se num saio de lustrilho e uns calções de veludo para os dias santos, com seus pantufos do mesmo, honrando-se nos da semana com sua mais fina burelina. (MOLINA, 2010, p. 67)

O restante ficava por conta de uma capa negra e lustrosa, calças de veludo para as festas, com pantufos do mesmo pano; e nos dias comuns trajava seu mais fino *vellorí*.<sup>9</sup> (AMADO, 1984, p. 27)

Nota do tradutor 9: Certo pano cinzento usado comumente pelas pessoas de condição modesta.

Molina continua com uma tradução mais próxima do texto em espanhol, o que não significa, como vimos, que seja “literal” no sentido de correspondência palavra a palavra. Traduzindo agora a descrição das vestimentas do fidalgo, usa, para “Sayo de velarte”, “saio de lustrilho” (segundo as notas da edição consultada do texto em espanhol, “sayo” era um traje masculino com saia, ultrapassado para a época, e “velarte” era um tipo de pano de cor escura). “Calzas de velludo para las fiestas” é traduzido por “calções de veludo para os dias santos” (ele

traduz “fiesta” como “dias santos” porque, geralmente, em países católicos, os dias santos se convertiam em festas).

Esse tradutor também, a fim de levar o leitor a melhor apreensão do sentido da expressão “y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino”, recorreu a uma inversão da oração, preferindo “honrando-se nos da semana com sua mais fina burelina”, construção mais recente. “Vellorí” era um tipo de pano de cor parda mais inferior, por isso mais fino, de baixa qualidade. Mais uma vez, Molina usa palavras do português arcaico: “lustrilho” para traduzir “velarte” e “burelina” para traduzir “vellorí”.

Amado, por sua vez, traduz a expressão “el resto de ella concluían sayo de velarte” por “o restante ficava por conta de uma capa negra e lustrosa”, que é uma descrição da peça em questão e não propriamente uma tradução. Ele prefere traduzir “saio” por “capa”, o que, segundo a nota do texto em espanhol, não condiz com o que significa no texto de Cervantes no contexto da época. Mantém “festas”, como o texto em espanhol “fiestas”; e “nos dias comuns trajava seu mais fino “vellorí”. faz uma pequena inversão, como Molina, mas deixa “vellorí”, como no texto em espanhol, sem tradução. Mas, em nota, Amado explica o que seria “vellorí”, a fim de manter o leitor a par do sentido da palavra, que pode soar como desconhecida pelo mesmo. Quanto ao início do período, Amado usa uma construção com palavras mais atuais do que as escolhidas por Molina “o restante ficava por conta de”, mais uma vez, tentando aproximar o leitor de uma leitura mais simplificada.



Trecho 4:

Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza<sup>17</sup> que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. (CERVANTES, 2005, p. 28)

Nota 17: ‘un mozo para todo’.

Tinha ele em casa uma ama que passava dos quarenta e uma sobrinha que não chegava aos vinte, além de um moço de campo e esporas que tanto selava o rocim como empunhava a podadeira. (MOLINA, 2010, p. 68)

Tinha em casa uma ama que passava dos quarenta, uma sobrinha que ainda não chegara aos vinte, e um criado que era pau para toda obra: tanto selava o rocim, como empunhava o podão. (AMADO, 1984, p. 27)

Neste exemplo, na primeira parte do enunciado, os dois tradutores seguem quase o mesmo estilo, sendo mais literais. Diferem mais no tempo verbal de “não chegava aos vinte” (Molina) e “não chegara aos vinte” (Amado). Amado teve preferência pela forma verbal mais culta, usando o pretérito- mais- que- perfeito. E Molina usa a forma mais próxima do texto em espanhol. Na segunda parte do enunciado, Molina traduz como “um moço de campo e esporas” e Amado se refere ao mesmo trecho (“un mozo de campo y plaza”) como “um criado que era pau para toda obra”. Neste caso, Amado deu preferência a uma tradução com termos coloquiais, e mais próxima do leitor, ao mesmo tempo mais distante da cultura espanhola, dizendo que o tal criado era “pau para toda a obra”, ou seja, resumiu as habilidades deste, como “selar rocim e empunhar podão”, que vem em seguida.

Os dois tradutores demonstram com suas escolhas que se trata de uma pessoa do sexo masculino, aparentemente um jovem, que trabalha no campo em mais de uma atividade. Além disso, os dois traduzem a descrição das atividades dele no segmento seguinte, mas diferem

quanto ao uso da pontuação. Molina utiliza o pronome “que” para dar continuidade, como no texto em espanhol, enquanto que Amado escolhe os dois pontos “:” , que indica explicação, mas quebra a continuidade. Logo após, Molina termina o enunciado com a palavra “podadeira” e Amado com “podão”. Segundo o Dicionário Michaelis<sup>6</sup>, “podão” e “podadeira” servem como sinônimos. Porém, o que pode diferir na escolha de um e de outro pode ser o fator regional no Brasil. Há aqueles que entenderão mais rapidamente o que é uma “podadeira”, ao nosso ver, mais corriqueiro e podão, que pode ser tomado como um pouco menos conhecido, mas compreensível pelo contexto do período e a própria raiz da palavra (pod-).

---

<sup>6</sup> <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=podadeira> e <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=pod%E3o> Acesso em 17 de agosto de 2013, às 20:30.

Trecho 5:

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años.<sup>18</sup> Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro,<sup>19</sup> gran madrugador y amigo de la caza. (CERVANTES, 2005, p. 28)

Nota 18: En una sociedad cuya esperanza de vida apenas llegaba a los treinta años, don Quijote era un anciano.

Nota 19: En esos rasgos, don Quijote coincide con el temperamento colérico y melancólico según la caracterización de la medicina antigua.

Beirava o nosso fidalgo a casa dos cinquenta. Era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça. (MOLINA, 2010, p. 68)

Nosso fidalgo já beirava os cinquenta; era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, madrugador habitual e amigo das caçadas. (AMADO, 1984, p. 27)

Molina traduz a referência à idade do Fidalgo como “beirava [...] a casa dos cinquenta”; enquanto que Amado diz somente “beirava os cinquenta”. Molina segue a ordem de palavras e expressões do texto em espanhol e encerra a primeira parte do enunciado com ponto, dando início a outro enunciado. Amado prefere usar o ponto e vírgula para dar continuidade ao segundo segmento do enunciado.

Nenhum deles mantém “la edad” na primeira parte e os dois traduzem “literal”mente o trecho “de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro”. Depois, Molina descreve Quixote como “grande madrugador e amigo da caça” e Amado como “madrugador habitual e amigo das caçadas”; os dois, mesmo com escolhas diferentes, conseguem expressar o sentido de que é um hábito do Fidalgo acordar muito cedo e o costume de realizar caçadas, relevante para sua caracterização

Trecho 6:

Quieren decir<sup>20</sup> que tenía el sobrenombre de “Quijada”, o “Quesada”,<sup>21</sup> que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjetura verisímiles se deja entender que se llamaba “Quijana”. (CERVANTES, 2005, p. 28)

Nota 20: ‘Algunos dicen’.

Nota 21: *sobrenombre*: ‘apellido’

Há quem diga que tinha por sobrenome “Quijada”, ou “Quesada”,<sup>5</sup> não chegando a concordar os autores que sobre a matéria escreveram, ainda que de conjeturas verossímiles se possa tirar que se chamava “Quijana”. (MOLINA, 2010, p. 68)

Nota do tradutor 5: Como substantivos comuns, os nomes significam “queixada” (mandíbula) e “queijada” (torta de queijo).

Dizem que tinha o sobrenome de Queixada, ou Queijada, mas há nisto alguma discordância entre os autores que escreveram sobre este caso; outrossim, certas conjeturas verossímeis levam à suposição que se chamasse Quixana. (AMADO, 1984, p. 27)

Molina começa o período com a expressão “há quem diga” e Amado opta por simplificar, usando o verbo no presente do indicativo “dizem”. Molina opta pela expressão “não chegando a concordar”, quando Amado continua a preferir a fluidez do texto, sendo mais direto, usando o substantivo “discordância”.

Na tradução de Molina, quanto ao sobrenome do Fidalgo, as palavras em espanhol “Quijada” ou “Quesada” permanecem. Porém, Molina coloca uma nota explicando e traduzindo para o leitor as palavras deixadas no texto em espanhol. Já Amado prefere traduzir estas palavras diretamente no corpo do texto, deixando “Queixada”, “Queijada”, além da palavra “Quixana”, também traduzida ao final.

Trecho 7:

Pero, esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración de él no se salga un punto de la verdad.<sup>22</sup> (CERVANTES, 2005, p. 28)

Nota 22: Desde el principio, don Quijote se presenta como persona que ha existido realmente, cuya fama es anterior al libro de Cervantes y cuya historia va reconstruyéndose a partir de distintos testimonios que no siempre coinciden entre sí.

Mas isso pouco importa ao nosso conto: basta que a narração dele não se desvie um só ponto da verdade. (MOLINA, 2010, p. 68)

Mas isso pouco importa à nossa história: basta que, durante a narrativa, não nos afastemos um ponto da verdade. (AMADO, 2010, p. 27)

Amado e Molina seguem a tradução “literal” no início do enunciado, mas Amado usa “história” e Molina segue, como o texto em espanhol, “conto”. Em seguida, Molina traduz do texto em espanhol como “a narração dele não se desvie um só ponto da verdade” enquanto Amado torna o enunciado mais explicativo, separando entre vírgulas: “durante a narrativa, não nos afastemos um ponto da verdade”. Molina busca manter o efeito de impessoalidade do “se” espanhol, ao passo que Amado busca aproximar-se mais do leitor brasileiro ao usar “afastemos”.

Trecho 8:

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba - que eran los ratos que estaba ocioso - que eran los más del año-, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura<sup>23</sup> para comprar libros de caballería en que leer, y así, llevó a su casa todos cuanto pudo haber de ellos; y, de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano da Silva,<sup>24</sup> porque la claridad de su prosa y aquellas intrincadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos,<sup>25</sup> donde en muchas partes hallaba escrito: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura”. (CERVANTES 2005, p.28-29)

Nota 23: Una *fanega* medía entre media hectárea y una hectárea y media.

Nota 24: Autor de varias continuaciones del *Amadís de Gaula*, entre 1514 y 1532.

Nota 25: *cartas* en que los caballeros exponían los motivos y términos de un desafío.

Cumpre então saber que esse tal Fidalgo, nas horas de ócio (que eram as mais do ano) se dava a ler livros de cavalarias com tanto empenho e gosto, que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração da sua fazenda; e a tal ponto chegou sua curiosidade e seu desatino, que vendeu muitos alqueires de terra de sementeira para comprar livros de cavalarias que ler, e assim levou para casa tantos quantos do gênero pôde conseguir; e dentre todos nenhum lhe parecia tão bom como aqueles compostos pelo famoso Feliciano de Silva,<sup>6</sup> pois a clareza da sua prosa e aquelas intrincadas razões suas lhe pareciam autênticas pérolas, e mais quando lia aquelas galantarias e cartas de desafios<sup>7</sup> onde não raro achava escrito: “A razão da desrazão que à minha razão se faz, de tal guisa a minha razão languescer que com razão me queixo da vossa fermosura”. (MOLINA, 2010, p. 69)

Nota do tradutor 6: Autor de uma *Segunda Celestina* (1534) e de várias continuções do *Amadís de Gaula* (*Lisuarte de Grecia*, 1514; *Amadís de Grecia*, 1530; *Florisel de Niquea*, 1532) citadas ao longo do *Quixote*.

Nota do tradutor 7: Também chamadas “cartéis”, são as cartas em que os cavaleiros dispostos a travar combate

expunham os motivos e as condições do duelo. Constituíam um gênero textual comum à realidade e à literatura.

Cumprer saber que o sobredito fidalgo, em seus momentos de ócio (ou seja, na maior parte do ano), entregava-se a devorar livros de cavalaria, com tanta paixão e gosto, que deu de esquecer-se por completo do exercício da caça, e até mesmo da administração da fazenda; e a tanto chegaram sua curiosidade e desatino, que vendeu muitos alqueires de terras de plantio para comprar livros de cavalaria, levando para casa todos os que pôde encontrar. Dentre estes, nenhum lhe parecia melhor do que os compostos pelo famoso Feliciano de Silva, porque a clareza de sua prosa e suas intrincadas razões lhe pareciam verdadeiras pérolas. Ainda mais encantado ficava quando lia os requiebros e cartas de desafio, onde em muitas partes se viam coisas como: “A razão da sem-razão que à minha razão se faz, de tal maneira a minha razão enfraquece, que com razão me queixo da vossa formosura”. ( AMADO, 1984, p. 28)

Molina coloca a palavra “Fidalgo” com letra maiúscula, enquanto que Amado deixa em minúscula, como no texto em espanhol. Amado “(ou seja, na maior parte do ano)” e Molina “(que eram as mais do ano)” optam pelos parêntesis ao invés do hífen, forma que está no texto em espanhol. No conteúdo dos parêntesis, Amado começa com “ou seja”, explicando ao leitor o fragmento anterior “momentos de ócio”, já que pode ser uma expressão desconhecida ao que lê. Molina opta por dar só um complemento à expressão “horas de ócio” entre os parêntesis.

Quanto à pontuação, Molina acompanha o texto em espanhol, dando fluidez ao texto, sem pontos. Amado prefere diminuir o período e coloca duas vezes pontos para encurtar o período, até seguindo um padrão da língua portuguesa de não ter parágrafos muito extensos num texto.

Molina cria duas notas. Uma se refere ao nome “Feliciano de Silva”, que para o leitor pode passar como desconhecido. Assim, ele explica de quem se trata. A outra nota se refere ao termo “cartas de desafios”, este que não é comum aos dias de hoje.

Molina usa a palavra “desrazão” e Amado “sem-razão”, sendo mais próximo do texto em espanhol. Outra diferença é a palavra “fermosura”: Molina traduz com uma palavra equivalente

do português arcaico, e Amado prefere “formosura”, sendo esta mais conhecida do leitor e não causa estranhamento.

Ainda temos a palavra “enflaquece” no texto em espanhol, que Amado traduz “literal”mente, enquanto Molina prefere o termo “languesce



Trecho 9:

Y también cuando leía: “Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza...”<sup>26</sup> (CERVANTES, 2005, p.29)

Nota 26: Las citas no son literales, pero sí representativas del estilo de Silva.

E também quando lia: “Os altos céus que da vossa divindade com as estrelas divinamente fortificam-vos e fazem-vos merecedora do merecimento que a vossa grandeza merece...”. (MOLINA , 2010, p.69)

E também quando lia: “Os altos céus que de vossa divindade divinamente com as estrelas vos fortificam e vos fazem merecedora do merecimento que merece a vossa grandeza”. (AMADO, 1984, p.28)

Vemos que o trecho traduzido por Amado está reproduzido “literal”mente como no texto em espanhol. Molina inverte com as estrelas e divinamente, assim afasta esta de divindade, tirando o efeito estilístico do texto em espanhol. Quanto aos sentidos para o leitor, não há prejuízo nem acréscimo de informações (em notas) que se faça necessário para explicar algo.

Uma distinção na tradução de ambos se dá no uso da preposição no fragmento “de vossa divindade”, de Amado para “da vossa divindade”, de Molina. Outra distinção está na pontuação. Amado encerra o seu período com ponto ao final. Já Molina segue o texto em espanhol deixando as reticências.

Trecho 10:

Con estas razones perdía el pobre Caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. (CERVANTES, 2005, p.29)

Nessas razões perdia o juízo o pobre cavaleiro, desvelando-se por entendê-las e desentranhar-lhes o sentido, sem atinar que nem o mesmíssimo Aristóteles o extrairia nem as entenderia se ressuscitasse só para isso. (MOLINA, 2010, p.69)

Com tais razões, o pobre cavaleiro perdia o juízo, no afã de entendê-las e desentranhar-lhes o sentido, coisa que não conseguiria nem o próprio Aristóteles, se ressuscitasse unicamente para esse fim. (AMADO, 1984, p.28)

Neste trecho, Molina e Amado optam por inversões em comparação com o texto em espanhol. Mas Amado busca em seu início ser mais “literal”. No entanto, em todo o trecho, vemos que é Molina que se aproxima mais do texto em espanhol, enquanto Amado tenta simplificar na última parte do trecho “unicamente para este fim”.

Trecho 11:

No estaba muy bien<sup>27</sup> con las heridas que Belianís<sup>28</sup> daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros<sup>29</sup> que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. (CERVANTES, 2005, p. 29)

Nota 27: ‘No estaba muy de acuerdo’.

Nota 28: Protagonista de la *Historia de Belianís de Grecia* (1545 y 1579) de Jerónimo Fernández.

Nota 29: ‘médicos, cirujanos’.

O que o não chegava a convencer eram os ferimentos que D. Belianis dava e recebia, pois imaginava que, por melhores que fossem os cirurgiões que o curavam, não deixaria de ter ele o rosto e o corpo inteiros cobertos de cicatrizes e sinais. (MOLINA, 2010, p. 69)

Não ficava lá muito convencido dos ferimentos que D. Belianis provocava e recebia, pois imaginava que, por maiores que fossem os mestres que o tivessem curado, não deixaria ele de ter o rosto e todo o corpo cheios de sinais e cicatrizes. (AMADO, 1984, p. 28)

Os dois tradutores colocam-se parecidos em suas traduções neste trecho. Os dois não colocam notas sobre nenhum termo. Molina mantém-se mais culto, enquanto que Amado busca ser mais próximo da linguagem do leitor de sua época. Podemos identificar isto nos fragmentos “o que o não chegava a convencer” de Molina e “não ficava lá muito convencido”. Molina usa a palavra “cirurgião” diretamente no texto, sem colocar nota para tal. Amado deixa como no texto em espanhol, “mestre”.

Pensando no leitor, dentro de um contexto social, o tradutor, pensando aqui segundo propostas de Bakhtin, deve levar em conta a linguagem e a personalidade (num sentido não subjetivista) dos sujeitos envolvidos neste processo:

“Assim, a personalidade que se exprime, apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social. A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social. Em consequência, todo o itinerário que leva da atividade mental (o “conteúdo a exprimir”) à sua objetivação externa (a “enunciação”) situa-se completamente em território social. Quando a atividade mental se realiza sob a forma de uma enunciação, a orientação social à qual ela se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social

imediato do ato de fala, e, acima de tudo, Aos interlocutores concretos”  
(Bakhtin/Volochinov, 2006, p.117).

Trecho 12:

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dale fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello,<sup>30</sup> si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran. (CERVANTES , 2005, p.29)

Nota 30: ‘lo hubiera conseguido’.

Mas, com tudo isso, apreciava em seu autor aquele terminar o livro com a promessa daquela interminável aventura, e muitas vezes foi assaltado pelo desejo de tomar da pena e cumprir ao pé da letra o que ali se oferece; <sup>8</sup> e sem dúvida alguma assim teria feito e conseguido seu propósito se outros maiores e constantes pensamentos o não tivessem estorvado. (MOLINA, 2010, p.69)

Nota do tradutor 8: No final do Belianís, afirma-se que o sábio Fristão (Fristón), autor fictício da obra, perdeu os originais que traziam a contribuição da história. Jerónimo Fernández termina o livro dando licença a quem se habilitar a compor a sua segunda parte.

Mas louvava no autor o fato de acabar o livro com a promessa de concluir algum dia aquela interminável aventura, e muitas vezes lhe veio o desejo de tomar da pena e dar-lhe um fim ao pé da letra, como ali se prometia; sem dúvida o teria feito, e bem, não o estorvassem outros maiores e contínuos pensamentos. (AMADO, 1984, p.28)

A palavra “alababa” foi traduzida “literal”mente por Amado como “louvava”, enquanto Molina prefere “apreciava”. Para fins de explicação, Molina coloca uma nota falando sobre a obra Belianís, a fim de dar maior conhecimento ao leitor. Amado, por sua vez, segue sua tradução sem mais complementação. Molina mais uma vez se empenha em trazer algo do ritmo do espanhol em sua reconstituição de sentidos. Amado desfaz algumas inversões típicas a fim de facilitar a leitura

Trecho 13:

Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar- que era hombre docto, graduado en Cigüenza-<sup>31</sup> sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra<sup>32</sup> o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo,<sup>33</sup> decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo,<sup>34</sup> y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga. (CERVANTES, 2005, p.29)

Nota 31: ‘en Sigüenza’, universidad de escaso prestigio.

Nota 32: Protagonista de un libro de caballerías del mismo título, escrito por el portugués Francisco de Moraes hacia 1545.

Nota 33: *maese*: tratamiento que se daba a los barberos que realizaban pequeñas curas médicas.

Nota 34: Personaje del *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), mencionado ya en los preliminares.

Travou muitos debates com o padre do lugar (que era homem douto, graduado em Sigüenza<sup>9</sup>) sobre quem teria sido melhor cavaleiro: se Palmeirim de Inglaterra<sup>10</sup> ou Amadis de Gaula; mas mestre<sup>11</sup> Nicolás, barbeiro da mesma povoação, dizia que nenhum dos dois chegava aos pés do Cavaleiro do Febo e que, se algum se lhe podia comparar, era D. Galaor, irmão de Amadis de Gaula, por ter boa condição para tudo, não sendo cavaleiro tão melindroso nem choramingas como o irmão, e em valentia tampouco lhe ficava atrás. (MOLINA 2010, p.69-70)

Nota do tradutor 9: Referência à universidade de Sigüenza, cidade próxima de Alcalá de Henares. Por ser uma instituição das chamadas *menores*, os graus por ela concedidos não gozavam de muito prestígio.

Nota do tradutor 10: Personagem-título de uma novela de cavalarias portuguesa cuja única tradução ao castelhano alcançou grande popularidade na Espanha quinhentista (vê cap. VI, nota 17).

Nota do tradutor 11: Ou *maese*, tratamento dado aos cirurgiões e aos barbeiros habilitados a praticar pequenas intervenções, como as populares sangrias.

Mantinha frequente discussões com o cura do povoado (que era homem douto, graduado em Sigüenza), sobre qual teria sido melhor cavaleiro – Palmeirim da Inglaterra ou Amadis de Gaula. Mas mestre Nicolau, o barbeiro do lugar, dizia que nenhum chegava aos pés do Cavaleiro do Febo, e que se algum se lhe podia comparar era D. Galaor, irmão de Amadis de Gaula, porque sabia acomodar-se a tudo, não era melindroso, nem tão chorão como o irmão; e que, à valentia, não lhe ficava atrás. (AMADO, 1984, p.28)

Este trecho mostra mais uma vez o quanto Molina se preocupa em dar ao seu leitor informações adicionais sobre cada momento da obra cervantina, inserindo notas explicativas, enquanto Amado não usa o mesmo recurso, tentando em vez disso aproximar mais o do seu leitor presumido. Por exemplo, ele usa a expressão “mantinha frequentes discussões”, que podemos perceber que é mais comum ao leitor brasileiro do que “Travou muitos debates”, mais próxima do espanhol e do português da época.

Trecho 14:

En resolución, el se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaba las noches leyendo de claro en claro,<sup>35</sup> y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. (CERVANTES, 2005, p. 29-30)

Nota 35: ‘de una vez, sin dormir’ del ocaso al amanecer.

Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os días de sombra a sombra; e assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. (MOLINA, 2010, p.70)

Daí para a frente, foi ficando tão obcecado com a leitura, que a ler passava as noites de claro em claro e os dias de turvo em turvo. E assim, o pouco dormir e o muito ler se lhe secaram de tal maneira o cérebro, que acabou por perder o juízo. (AMADO, 1984, p.28)

No início do trecho, para “en resolución”, como está no texto em espanhol, “enfim” é a palavra escolhida por Molina e “daí para frente” por Amado, esta expressão típica de um falante brasileiro. Amado prefere deixar “turvo em turvo” como no texto em espanhol e Molina opta por “sombra a sombra”. Quanto à palavra “cerebro” em espanhol, Amado segue a tradução “literal”. Molina usa uma expressão bem coloquial como “miolos”. De modo geral, mais uma vez Molina se aproxima do texto de partida e Amado se empenha em aproximar o texto do leitor do ponto de vista da compreensão da trama.



Trecho 15:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía,<sup>36</sup> que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (CERVANTES, 2005, p.30)

Nota 36: *aquella máquina*: ‘todo aquel extraño conjunto’.

Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa. (MOLINA, 2010, p.70)

Sua imaginação encheu-se até à borda com tudo aquilo que lia nos livros, tanto de feitiçarias, como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, requebros, amores, tormentas e disparates impossíveis; e de tal modo se lhe afigurou verdadeira toda a trama das sonhadas invenções que lia, que para ele não poderia haver no mundo histórias mais reais. (AMADO, 1984, p.28)

Molina segue a tradução “literal” do texto em espanhol (“encheu-se-lhe a fantasia”), enquanto Amado opta por algo mais imediatamente legível como “sua imaginação encheu-se até a borda”. Molina segue a tradução “literal” de “encantamentos” e Amado usa “feitiçarias”. Amado é “literal” quando usa “requebros” e Molina prefere “galantarias”. Novamente Amado segue com a tradução “literal” em “tormentas” e Molina opta por “borrascas”, mais “arcaico” e próximo do espanhol. Molina foca na tradução “literal” de “aquela máquina” e Amado substitui por “sonhadas invenções”. Mais uma vez, Amado busca ser mais “literal” e ao mesmo tempo mais coloquial em sua tradução.

Trecho 16:

Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver<sup>37</sup> con el Caballero de la Ardiente Espada,<sup>38</sup> que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. (CERVANTES, 2005, p.30)

Nota 37: ‘no podía compararse’.

Nota 38: Amadís de Grecia que llevaba como emblema una espada dibujada en el pecho.

Dizia que El Cid Ruy Díaz fora muito bom cavaleiro, mas que não se comparava ao Cavaleiro da Ardente Espada,<sup>12</sup> que de um só revés partira ao meio dois feros e descomunais gigantes. (MOLINA, 2010, p. 70)

Nota do tradutor 12: Personagem-título do Amadís de Grecia, de Feliciano de Silva, assim chamado por ter estampada no peito da armadura uma espada cor de fogo.

Dizia que Cid Rui Dias fora um excelente cavaleiro, mas que não chegava aos pés do Cavaleiro da Ardente Espada, que de um só revés partira ao meio dois feros e descomunais gigantes. (AMADO, 1984, p. 28)

Neste trecho, Molina opta por “muito bom cavaleiro”, assim como está no texto em espanhol. Amado prefere “excelente cavaleiro”. Mais uma vez, Molina expõe uma nota de explicação ao seu ávido leitor sobre o que conta a obra. Amado, então, traz ao seu leitor uma expressão mais coloquial como “não chegava aos pés”, tipicamente brasileira, enquanto Molina escolhe “não se comparava”, que se mantém mais próximo do sentido em espanhol.

Trecho 17:

Mejor estaba con Bernardo del Carpio,<sup>39</sup> porque en Roncesvalles había muerto a Roldán, el encantado,<sup>40</sup> valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos.<sup>41</sup> (CERVANTES, 2005, p.30)

Nota 39: Personaje fabuloso, a quien la épica medieval hispana enfrentaba con Roldán.

Nota 40: En algunas leyendas medievales, Roldán era el *encantado* porque sólo se le podía matar como se explica luego, en el capítulo 26, pág. 249.

Nota 41:*industria*: ‘artimaña’. Hércules venció al gigante Anteo abrazándolo sin dejarle pisar la Tierra, madre del gigante y que le proporcionaba la fuerza.

E mais prezava a Bernardo del Carpio, pois em Roncesvalles dera norte a Roldão, o Encantado,<sup>13</sup> valendo-se da indústria de Hércules em sufocar Anteu, o filho da Terra, entre seus braços.<sup>14</sup> (MOLINA, 2010, p. 70-71)

Nota do tradutor 13: Bernardo Del Carpio é um herói mítico da independência de Castela, protagonista de uma parte importante do romanceiro velho espanhol. Entre suas muitas e grandes proezas consta a vitória sobre o cavaleiro Roldão (Roland, Roldán ou Orlando) em Roncesvalles, relatada no poema épico *Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de La famosa batalla de Roncesvalles* (1555), de Nicolás Espinosa. Roldán el encantado é o epíteto com que o paladino francês é por vezes nomeado no romanceiro espanhol, embora apareça mais frequente como *Roldán el esforzado*.

Nota do tradutor 14: Artimanha com que Hércules matou o gigante Anteu, agarrando-o entre os braços e suspendendo-o para que não recuperasse suas forças em contato com a Terra, sua mãe. Recurso similar teria sido usado por Bernardo Del Carpio para matar Roldão.

E achava Bernardo Del Carpio ainda melhor, porque em Roncesvalles havia morto o encantado Roldão, valendo-se do estratagema de Hércules, quando entre os braços estrangulou Anteu, o filho da Terra. (AMADO, 1984, p.28)

No trecho acima, ocorrem várias inversões por parte dos dois tradutores, em comparação com o texto em espanhol. O que podemos perceber é a contínua preocupação de Molina em inserir notas explicativas ao seu leitor, dando a ele mais conhecimento sobre o que contém o clássico em espanhol. Amado já não se manifesta com notas e segue a narrativa da obra, buscando tornar o texto mais próximo do leitor, em vez de trazer uma multiplicidade de dados que indiquem mais de perto o sentido.

Trecho 18:

Decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos,<sup>42</sup> él solo era afable y bien criado. (CERVANTES, 2005, p. 30)

Nota 42: ‘insolentes’. Los gigantes aparecen frecuentemente en los libros de caballerías, siempre con deformes y diabólicos, encarnación de la fuerza bruta y la maldad (como los ogros en otras culturas). Pero en el *Morgante* (h.1465), de Luigi Pulci, el simpático gigante de ese nombre salva la vida ante Roldán gracias a su cortesía.

Dizia muito bem do gigante Morgante, porque ainda sendo daquela geração gigânteia, em que são todos soberbos e descomedidos, era ele o único afável e bem-criado.<sup>15</sup> (MOLINA, 2010, p.71)

Nota do tradutor 15: Protagonista do poema narrativo *Morgante maggiore* (c. 1465), de Luigi Pulci (1432-1484). Morgante é um dos três gigantes que Roldão enfrenta, mas lhe poupa a vida e o converte ao cristianismo, tornando-se daí em diante dois companheiros inseparáveis.

Tinha em grande conta o gigante Morgante, porque, embora pertencesse àquela gigantesca geração de criaturas soberbas e descomedidas, só ele se mostrava afável e bem-educado. (AMADO, 1984, p. 28-29)

Mais um trecho em que Molina se vale de notas explicativas ao seu leitor e Amado não o faz. Amado usa “bem-educado” e Molina prefere “bem-criado”. Amado dirige ao seu leitor uma expressão mais coloquial, “tinha em grande conta”, enquanto Molina traduz com palavras, expressões e sintaxe mais próximas do texto em espanhol.

Trecho 19:

Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán,<sup>43</sup> y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende<sup>44</sup> robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia. (CERVANTES, 2005, p. 30)

Nota 43:Héroe de la épica francesa, adaptado para al castellano en el *Espejo de caballerías* (1586).

Nota 44: ‘en ultramar’.

Mas seu maior apreço era por Reinaldo de Montalvão, ainda mais ao vê-lo deixar o seu castelo e roubar todos aqueles que topava, e quando além-mar roubou aquele ídolo de Maomé que era todo em ouro, segundo conta sua história. <sup>16</sup>(MOLINA, 2010, p.71)

Nota do tradutor 16: Ou Renaud de Montauban, um dos Doze Pares de França, companheiro de armas de Roldão e seu rival em amores. No *Espejo de caballerías* (ver cap. VI, nota 9), narram-se suas aventuras além-mar e sua inclinação a “roubar os pagãos da Espanha”.

Porém, acima de todos, admirava Reinaldo de Montalvão, especialmente quando o via sair do seu castelo para assaltar a quantos encontrasse pela frente, e conta sua história, era todo de ouro. (AMADO. 1984, p. 29)

Um caso interessante neste trecho é a omissão por Amado de um fragmento. Ele omite a expressão em espanhol “robó aquel ídolo de Mahoma”. Molina traduz como está no texto em espanhol, porém Amado só coloca “o via sair do seu castelo para assaltar a quantos encontrasse pela frente”. Expressão mais coloquial, mas que omite a informação que está no texto em espanhol.

Outro fator que diferencia Molina de Amado, como vimos exaustivamente, é o uso, quase que constante, das notas explicativas que compartilha com seus leitores. Molina reforça mais uma vez seu interesse por auxiliar seu leitor a conhecer a cultura espanhola, em vez de enfatizar o andamento da trama.

No tocante a isso, pensando no tradutor como um mediador de culturas (SOBRAL, 2008), a compreensão do leitor não deve ser desconsiderada. Segundo Bakhtin:

A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra. Só na compreensão de uma língua estrangeira é que se procura encontrar para cada palavra uma palavra equivalente na própria língua. É por isso que não tem sentido dizer que a significação pertence a uma palavra enquanto tal. Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. [...] Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro. Ela é como uma faísca elétrica [...] (Bakhtin/Volochinov, 2006, p.132).

Trecho 20:

Diera él, por dar una mano de coces al traidor de Galalón,<sup>45</sup> al ama que tenía, y aun a su sobrina de añadidura. (CERVANTES, 2005, p. 30)

Nota 45: Galalón o ‘Ganelón’, el traidor de la Canción de Roldán, culpable de la derrota de los franceses en Roscesvalles.

Por deitar uma boa mão de pontapés naquele traidor do Ganelão,<sup>17</sup> daria ele a ama que tinha em casa, e ainda acrescentaria a paga com a sobrinha. (MOLINA, 2010, p. 71)

Nota do tradutor 17: Ou Ganelon, padraсто de Roldão que, na Canção, traiu seus companheiros e desencadeou a derrota dos francos em Roncesvalles.

Daria ele, em troca de um par de coices que pudesse arremessar ao traidor Galalão, a própria ama que morava em sua casa, se não mesmo a sobrinha. (AMADO, 1984, p. 29)

Amado busca ser mais “literal” neste trecho, mas é Molina quem coloca “pontapés” (mais coloquial). Molina ainda se detém em por mais uma nota explicativa, ao passo que Amado não o faz. O segmento “deitar uma boa mão de pontapés” é próximo do português da época de Cervantes.

Trecho 21:

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república,<sup>46</sup> hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones<sup>47</sup> y peligros donde, acabándolos,<sup>48</sup> cobrase eterno nombre y fama. (CERVANTES, 2005, p. 30-31)

Nota 46: ‘de su país’.

Nota 47: ‘lances’.

Nota 48: ‘llevándolos a cabo’.

Então, já de todo sem juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento de sua honra como para o serviço de sua república,<sup>18</sup> fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em transe e perigos que, vencidos, já lhe rendessem eterno nome e fama. (MOLINA, 2010, p. 71- 72)

Nota do tradutor 18:Aqui e em todo o livro, no sentido de “corpo político de cidadãos”.

Por fim, perdido o resto de juízo que ainda conservava, ocorreu-lhe o mais estranho pensamento que jamais passara pela cabeça de outro louco neste mundo: pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o engrandecimento de sua honra como para o proveito da república, fazer-se cavaleiro andante, e sair pelo mundo com armas e cavalo, em busca de aventuras, e a exercitar-se em tudo o que havia lido acerca das práticas dos cavaleiros andantes, desfazendo todo gênero de agravos, enfrentando agruras e perigos, a fim de que, vencendo, pudesse granjear fama e nome eternos. (AMADO, 1984, p. 29)

Molina acrescenta novamente nota explicativa e Amado não apresenta nenhuma no trecho acima. Molina utiliza a expressão “já de todo sem juízo”, próxima do português arcaico, enquanto Amado usa uma forma mais coloquial e explicativa: “perdido o resto de juízo que ainda conservava”.



Trecho 22:

Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda,<sup>49</sup> y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio priesa a poner en efecto lo que deseaba.<sup>50</sup> (CERVANTES, 2005, p. 31)

Nota 49: Reinaldos de Montalbán llegó a ser emperador del reino fabuloso de Trapisonda o Trebisonda.

Nota 50: *en efecto*: ‘en práctica’

Imaginava-se o pobre homem já coroado pelo valor do seu braço, quando menos do império da Trebizonda; e assim, com tais e tão gratos pensamentos, movido pelo estranho prazer que deles tirava, se deu pressa em pôr efeito aquilo que desejava. (MOLINA, 2010, p. 72)

O coitado já se imaginava coroado pelo valor do seu braço, pelo menos no império de Trapisonda. E assim, com esses tão agradáveis pensamentos, impelido pelo estranho gosto que neles sentia, deu-se pressa em concretizar seu intento. (AMADO, 1984, p. 29)

No início do trecho, Amado coloca uma expressão bem comum para seu público visado, “o coitado já se imaginava coroado”; Molina prefere ser “literal” “imaginava-se o pobre homem já coroado”. Um fator a se destacar é a diferença de escrita que Molina faz em relação à palavra “Trapisonda”. Molina transcreve como Trebizonda e Amado deixa igual ao texto em espanhol. No texto em espanhol há uma nota explicando que pode ser uma ou outra. Molina transcreve com a letra “z”.

Trecho 23:

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. (CERVANTES, 2005,p. 31)

E a primeira coisa que fez foi limpar uma armadura dos bisavós que, coberta de ferrugem e azinhavre, longos séculos havia que estava posta e esquecida a um canto. (MOLINA, 2010, p. 72)

O que primeiro fez foi limpar as armas que tinham pertencido aos seus bisavós, e que, cobertas de ferrugem e mofo, jaziam esquecidas há séculos num canto. (AMADO, 1984, p. 29)

Molina começa o trecho sendo “literal”, e Amado modifica um pouco: “o que primeiro fez foi limpar”. Amado prefere “armas”, como o texto em espanhol, e Molina “armadura” Amado não se deu conta do sentido do original, que indica peças de armadura, algo que o trecho a seguir esclarece. Outra diferença é o termo que Molina usa “azinhavre”, enquanto Amado usa “ferrugem”, uma palavra bem mais coloquial e comum do que a primeira.

Trecho 24:

Limpiolas y aderezolas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje,<sup>51</sup> sino morrión simple,<sup>52</sup> mas a esto suplió su industria,<sup>53</sup> porque de cartones hizo un modo de media celada que encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera.<sup>54</sup> (CERVANTES 2005, p. 31)

Nota 51: *celada*: ‘casco que cubría la cabeza, la nuca y, si llevaba visera, también en la cara’; era *de encaje* cuando, mediante una especie de falda, podía encajarse directamente sobre la coraza.

Nota 52: *morrión simple*: ‘casco sencillo’, propio de arcabuceros.

Nota 53: ‘su habilidad’.

Nota 54: Don Quijote utilizó una pasta modelable hecha de cartones y engrudo o cola.

Tratou de limpá-la e amanhã-la o melhor que pôde; mas viu que apresentava uma grande falha, que era não ter celada de encaixe, mas um morrião espanhol;<sup>19</sup> problema que logo resolveu a sua indústria, pois com papéis gomados fez ele uma sorte de viseira que, encaixada no morrião, lhe dava a aparência de uma celada completa. (MOLINA, 2010, p. 71)

Nota do tradutor 19: Celada: capacete semiesférico típico da armadura dos cavaleiros. Era “de encaixe” quando se acoplava diretamente à couraça, sem necessidade de uma peça intermediária, o gorjal. Morrião: capacete alongado, próprio dos arcabuzeiros, sem proteção para a face nem para a nuca. O morrião espanhol tem apenas uma aba estreita, sem nenhum adorno.

Limpiou-as e adereçou-as o melhor que pôde, mas notou um grave defeito nelas, que era o de não terem celada de encaixe, mas apenas um simples morrião. Nisso supriu-lhe o engenho, pois fez de cartões uma espécie de meia celada que, encaixada no morrião, ficou com aspecto de celada inteira. (AMADO, 1984, p. 29)

Note-se que mais uma vez o recurso de notas explicativas é utilizado por Molina, a fim de explicar o termo “celada”. A preocupação é constante em dar ao leitor mais subsídios em sua leitura abrangente proposta.

Outro ponto a destacar é o fato de Molina seguir como o texto em espanhol e não usar ponto para iniciar o restante do trecho. Amado faz uso da pontuação, mantendo períodos mais curtos. Para “aderezolas”, Amado é “literal” e Molina opta por “amanhá-la”, termo mais culto no

português. A palavra “indústria” Molina deixa como está no texto em espanhol e Amado opta por “engenho”.

Trecho 25:

Es verdad que, para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse de este peligro,<sup>55</sup> la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia de ella, la disputó y tuvo por celada finísima de encaje. (CERVANTES, 2005, p. 31)

Nota 55: *asegurarse*: ‘protegerse’.

É verdade que, para comprovar se era forte e podia resistir a uma cutilada, sacou da sua espada e lhe deu dois golpes, desfazendo com o primeiro e num ápice o que levava uma semana em fazer. Não deixou de o preocupar a facilidade com que a despedaçara e, para se guardar desse perigo, a refez com umas barras de ferro por dentro, de tal maneira que ficou satisfeito de sua fortaleza, e não querendo pô-la à prova outra vez, a reputou e teve por finíssima celada de encaixe. (MOLINA, 2010, p.72)

É bem verdade que, para provar se ela era forte e capaz de pô-lo a salvo de cutiladas, sacou da espada e lhe aplicou dois golpes. Com o primeiro, desfez num segundo o que levava uma semana para fazer, e não lhe agradou a facilidade com que a despedaçou. A fim de precaver-se contra esse perigo, tornou a fazê-la, pondo-lhe umas barras de ferro por dentro, até que sua resistência lhe satisfizesse, e, sem querer experimentá-la de novo, reputou-a boa e finíssima celada de encaixe. (AMADO, 1984, p. 29)

Neste trecho vale destacar novamente a preocupação de Amado em utilizar mais períodos curtos do que longos, a fim de facilitar a compreensão de seu leitor. A escolha lexical difere entre os dois tradutores; por exemplo, Molina prefere “podia resistir a uma cutilada”, “se guardar”, “o preocupar”. Além de ser mais culto usando formas verbais como o pretérito mais-que-perfeito “despedaçara”.

Trecho 26:

Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real<sup>56</sup> y más tachas que el caballo de Gonela,<sup>57</sup> que “*tantum pellis et ossa fuit*”,<sup>58</sup> le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban. (CERVANTES, 2005, p.31)

Nota 56: Juego con el doble sentido de *cuartos*: ‘enfermedad de las caballerías’ y ‘monedas de poco valor’.

Nota 57: *tachas*: ‘defectos’. *Gonela* fue un famoso bufón de la corte de Ferrara.

Nota 58: ‘era solo piel y huesos’, según un dicho del poeta macarrónico Teófilo Folengo.

Logo foi ver o seu rocim e, bem que tivesse mais quartos que um real<sup>20</sup> e mais tachas que o cavalo de Gonela, que “*tantum pellis et ossa fuit*”,<sup>21</sup> pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre, nem Babieca, o de El Cid, a ele se igualavam. (MOLINA, 2010, p.73)

Nota do tradutor 20: Falhas nos cascos das cavalgadas, mas também moedas de baixo valor, equivalentes a 4 maravedis. Como o real de prata valia 34 maravedis, um real podia ser trocado por pouco mais de 8 *cuartos*.

Nota do tradutor 21: “Era pura pele e ossos”, fórmula encontrada em Plauto (*Aulularia*, III, VI, 564), retomada no epigrama de Merlin Cocai (Teofilo Folengo, 1496-1544), para referir-se ao cavalo de Gonela, um bufão da corte de Ferrara.

Em seguida, examinou o cavalo, e conquanto tivesse este mais quartos que um real e mais defeitos que o cavalo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*, julgou que se lhe não igualariam o Bucéfalo de Alexandre, nem o Babieca de Cid. (AMADO, 1984, p.29)

Molina usa “rocim”, como no texto em espanhol e Amado opta por “cavalo”. Há uma expressão em latim que Molina deixa entre aspas como no texto em espanhol; já Amado a mantém e põe itálico. Molina, mais uma vez cuidadoso para que seu leitor obtenha dados para a melhor compreensão, acrescenta notas explicativas, inclusive para a expressão em latim. Amado acaba por não explicá-la, o que não é costumeiro.

Trecho 27:

Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría; porque –según se decía él a sí mismo- no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y así procuraba acomodársele de manera que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante y lo que era entonces; pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba;<sup>59</sup> y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar “Rocinante”, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo. (CERVANTES, 2005, p. 31-32)

Nota 59: La novela *orden* es la caballería en la que se profesaba, es decir, ‘se ingresaba’, mediante unos votos análogos a los religiosos.

Quatro dias levou a imaginar que nome lhe daria; pois (segundo o que ele mesmo se dizia) não era razão que o cavalo de um cavaleiro tão famoso, e de per si tão bom, andasse sem nome conhecido; e assim procurava algum que declarasse tanto quem tinha sido antes de ser de um cavaleiro andante como o que era agora; pois estava convencido de que, mudando de estado o amo, mudasse ele também de nome, recebendo algum de fama e estrondo, como convinha à nova ordem e ao novo exercício que ele já professava; e assim, depois dos muitos nomes que formou, apagou e riscou, acrescentou, desfez e tornou a fazer em sua memória e imaginação, veio por fim a lhe chamar “Rocinante”, nome, ao seu parecer, alto, sonoro e significativo do que havia sido quando rocim, antes do que era agora, o antepimeiro de quantos rocins há no mundo. (MOLINA, 2010, p. 73)

Quatro dias passou imaginando o nome que lhe daria, pois (segundo a si mesmo dizia) não encontrava motivo para que sem nome ficasse um cavalo tão bom e de tão famoso cavaleiro. Procurou de todos os modos inventar um que revelasse o que fora o animal antes de pertencer a cavaleiro andante, e o que depois passara a ser, pois lhe parecia muito razoável que, mudando o senhor de estado, mudasse também ele de nome, e adquirisse um que fosse estrondoso e célebre, como convinha à nova ordem e ao novo exercício que professava. Assim, depois de muitos nomes que formou, riscou, jogou fora, acrescentou, desfez e refez em sua imaginação e memória, resolveu finalmente chamá-lo *Rocinante*, nome que lhe pareceu eminente e sonoro, e que, ademais, indicava o que animal havia sido outrora, quando não passava de um *rocim*, antes de ser o que agora era: o que vinha primeiro e *antes* de todos os *rocins* do mundo. (AMADO, 1984, p.29)

Novamente Amado busca cortar o período para que este não se torne tão extenso e possivelmente confuso para seu leitor visado. Assim como faz uso de palavras em itálico para enfatizá-las: “*antes*”, “*rocins*” “*Rocinante*”. Molina deixa “Rocinante” entre aspas. Nenhum deles explica ou especifica o uso de “orden” em espanhol. Um exemplo que sobre ser mais culto vemos neste trecho de Molina “levou a imaginar” em comparação ao de Amado, “passou imaginando”, forma mais coloquial. Assim, Molina continua a reforçar sua preferência pela forma lusitana e se põe mais formal/culto do que Amado.



Trecho 28:

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar “don Quijote”;<sup>60</sup> de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia que sin duda<sup>61</sup> se debía de llamar “Quijada”, y no “Quesada”, como otros quisieron decir. (CERVANTES ,2005, p.32)

Nota 60: Los hidalgos no tenían derecho al tratamiento de *don*, que estaba reservado a los caballeros. El nombre del protagonista es el de una pieza de la armadura, el Quixote (nunca mencionado en la novela, que cubría el muslo; por otro lado, recuerda al Lanzarote de las novelas artúricas y se sirve de una terminación que en español suele limitarse a términos ridículos o jocosos ( véase I, 26, pág. 251). Así, “*don Quijote*” sonaba en la época como una distorsión cómica del ideal caballeresco.

Nota 61: ‘tomaron ocasión para deducir que sin duda’.

Tendo dado nome, e um tão do seu agrado, ao seu cavalo, quis dar-se um a si mesmo, e nesse pensamento passou mais oito dias, ao cabo dos quais veio a se chamar “D. Quixote”,<sup>22</sup> donde, como já foi dito, os autores desta tão verdadeira história tiraram que sem dúvida houvera de se chamar “Quijada”, e não “Quesada”, como outros quiseram dizer. (MOLINA, 2010, p. 73-74)

Nota do tradutor 22: O tratamento de *don*, comuníssimo nos livros de cavalarias, era na vida civil um direito exclusivo de cavaleiros e grandes, portanto vedado aos fidalgos. O *quijote* era a peça da armadura que protegia a coxa (em português, “coxote”). A terminação do nome evoca, por um lado, o herói do ciclo arturiano Lancelote (Lançarote) e, por outro, tem uma forte marca burlesca.

Posto esse nome tão a seu gosto, quis também denominar-se a si próprio, e nesse pensamento dispendeu mais oito dias, ao cabo dos quais decidiu que devia chamar-se *Dom Quixote*, donde, como já foi dito, concluíram os autores desta tão verdadeira história que, sem dúvida, seu nome devia ser Queixada, e não Queijada, como quiseram outros. (AMADO, 1984, p.31)

Amado traduz “*Dom Quixote*” e deixa em itálico, seguindo este padrão já utilizado antes. Molina traduz como “D. Quixote” e acrescenta uma nota ao leitor, explicando melhor porque este tratamento foi dado ao herói quixotesco. Molina prefere continuar a usar as palavras “Quijada” e “Quesada” em espanhol no texto traduzido e Amado segue com sua tradução de ambas as palavras.

Trecho 29:

Pero, acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse “Amadís” a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó “Amadís de Gaula”,<sup>62</sup> así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse “don Quijote de la Mancha”, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella. (CERVANTES, 2005, p.32)

Nota 62: *Gaula* era un reino imaginario de la Bretaña continental.

Mas ele então se lembrou que o valoroso Amadis não se contentara em chamar-se “Amadis”, sem mais, tendo ajuntado o nome do seu reino e pátria, para sua maior fama, chamando-se “Amadis de Gaula”, e assim quis ele, como bom cavaleiro, ajuntar ao seu próprio o nome da sua e se chamar “D. Quixote de La Mancha”, com o qual ao seu parecer declarava bem vivamente a sua linhagem e pátria, e a honrava tomando-a por epíteto. (MOLINA, 2010, p. 74)

Porém, lembrando-se de que o valoroso Amadis não se concentrara com o chamar-se secamente Amadis, mas que acrescentara o sobrenome do seu reino e pátria, a fim de torná-la famosa, tornando-se assim o Amadis de Gaula, ele, como bom cavaleiro, também quis juntar ao seu nome o de sua pátria, intitulado-se *Dom Quixote de la Mancha*, com o que, na sua opinião, declarava alto e bom som sua linhagem e pátria, honrando-a com o tomar-lhe emprestado o seu sobrenome. (AMADO, 1984, p.31)

Molina deixa entre aspas a expressão “Amadis de Gaula”, como no texto em espanhol. Amado prefere deixar sem marcas. “D. Quixote de La Mancha” é a forma escolhida por Molina, enquanto. Amado escolhe a forma “*Dom Quixote de la Mancha*” grafada em itálico. As diferenças aqui afetam somente o modo de escrita dos textos. As duas “soluções” destacam ao leitor uma relevante importância e atenção no ato da leitura.

Trecho 30:

Limpas, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo,<sup>63</sup> se dio a entender<sup>64</sup> que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. (CERVANTES, 2005, p.32-33)

Nota 63: El ser armado Caballero se entendía como análogo al sacramento de la confirmación, momento en que se puede cambiar de nombre.

Nota 64: ‘le pareció’, ‘se convenció’.

Tendo então limpadado sua armadura, feito do morrião celada, batizado o seu rocim e crismado a si mesmo, deu-se a entender que nada mais lhe faltava senão buscar uma dama da qual se enamorar, pois um cavaleiro andante sem amores era árvore sem folhas e sem fruto e corpo sem alma. (MOLINA,2010, p. 74)

Limpas as armas, transformando o morrião em celada, batizado o cavalo e crismado a si próprio, imaginou que nada mais lhe faltava, a não ser uma dama, de quem se enamorasse, já que cavaleiro andante sem amores era árvore sem folhas e frutos, e corpo sem alma. (AMADO, 1984, p.31)

Molina continua a usar “rocim” e Amado “cavalo”. Os dois usam a palavra “crismado” em tradução da palavra “confirmándose”, a fim de situar o leitor sobre um ato de tornar-se cavaleiro que imita um ato religioso, de crisma, próximo dos votos religiosos (como se viu no trecho anterior pelo uso de “orden”, como o indica a nota em espanhol.

Trecho 31:

Decíase él:

- Sí yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro,<sup>65</sup> o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente,<sup>66</sup> le venzo y le rindo, ¿ no será bien tener a quien enviarle presentado,<sup>67</sup> y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: “Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania,<sup>68</sup> a quien venció en singular batalla<sup>69</sup> el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante”? (CERVANTES, 2005, p.33)

Nota 65: ‘golpe’.

Nota 66: ‘en definitiva’.

Nota 67: ‘a modo de presente, de regalo’.

Nota 68: *ínsula*: ‘isla’, cultismo frecuente en los libros de caballerías ( y que Sancho sólo por excepción entenderá en su sentido propio).

Nota 69: ‘combate individual (no en grupo) entre los caballeros’.

Dizia ela para si:

- Se eu, por mal dos meus pecados, ou por minha boa estrela, topar por aí com algum gigante (como de ordinário acontece aos cavaleiros andantes) e o derribar de um encontro, ou partir-lhe o corpo ao meio, ou, finalmente, o vencer e render, não seria bem ter a quem o enviar em presente, e que este entrasse e caísse de joelhos aos pés da minha senhora, e dissesse com voz humilde e rendido: “Eu, senhora, sou o gigante Caraculiambro, senhor da ínsula Malindrânia,<sup>23</sup> vencido em singular batalha<sup>24</sup> pelo nunca bastantemente elogiado cavaleiro D. Quixote de La Mancha, o qual mandou-me apresentar ante vossa mercê, para que a vossa grandeza disponha de mim ao seu talante”? (MOLINA, 2010, p. 74-75)

Nota do tradutor 23: Não ilha, retomando o arcaísmo próprio dos livros de cavalarias.

Nota do tradutor 24: Confronto entre apenas dois cavaleiros, no sentido em que o adjetivo era usado nos combates e torneios cavaleirescos.

Dizia consigo: “Se, por castigo dos meus pecados, ou por minha boa sorte, me defronto por aí com algum gigante, como de ordinário sucede aos cavaleiros andantes, e o derrubo com um trompaço, ou lhe parto o corpo ao meio, ou finalmente o derroto e o faço render-se, não seria bom ter alguém a quem mandá-lo de presente, para que ele se chegue e se prostre de joelhos perante a minha doce senhora, e lhe diga com voz submissa e humilde: “Eu sou, Senhora, o gigante Caraculhambro, senhor da Ilha Malindrânia, a quem venceu em batalha singular o nunca assaz celebrado cavaleiro Dom Quixote de la Mancha, qual mandou que me apresentasse ante Vossa Mercê, para que vossa grandeza disponha de mim a seu talante”?” (AMADO, 1984, p.31)

Destaca-se neste trecho o fato do uso do discurso direto, a primeira ocorrência no texto de tal discurso. Amado usa a palavra coloquial “trompaço”, e Molina prefere “derribar de um encontro”, expressão sobremodo culta nos dias de hoje, e compatível com suas outras escolhas. Uma vez mais, Molina inclui notas explicativas ao seu leitor e Amado não o faz. Outra distinção entre os dois é a grafia da palavra “Caraculhambro”, que Molina repete, como está no texto em espanhol, e Amado grafa como “Caraculhambro”.

Trecho 32:

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quién dar nombre de su dama! (CERVANTES, 2005, p.33)

Oh, quanto se regozijou o nosso bom cavaleiro ao fazer semelhante discurso, e mais quando achou a quem nomear sua dama! (MOLINA, 2010, p.75)

Ó! Que satisfação a do nosso bom cavaleiro quando terminou esse discurso, e mais ainda quando achou quem deveria ser a sua dama! (AMADO, 1984, p.31)

Amado usa a interjeição “Ó!” e Molina é “literal”, usando como no texto em espanhol. Amado usa a expressão mais coloquial “que satisfação” e Molina “quanto se regozijou”.

Trecho 33:

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata de ello.<sup>70</sup> (CERVANTES, 2005, p.33)

Nota 70: ‘no le dio a catar su *buen parecer*’.

E aconteceu, ou assim se acredita, que num lugarejo próximo do seu havia uma moça lavradora de muito bom parecer, de quem ele andara enamorado algum tempo (ainda que, segundo se entende, ela nunca o tivesse sabido nem suspeitado). (MOLINA, 2010, p.75)

Havia ao que se crê, num povoado próximo do seu, uma jovem lavradora de muito bom parecer, de quem ele, por algum tempo, estivera enamorado, embora, segundo se acredite, jamais o tenha sabido a jovem, ou disso se dado conta. (AMADO, 1984, p. 31)

“Lugarejo” é a palavra escolhida por Molina para “lugar” no texto em espanhol. Amado preferiu “povoado”, mais coloquial.

Trecho 34:

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla “Dulcinea del Toboso”<sup>71</sup> porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico e peregrino y significativo,<sup>72</sup> como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. (CERVANTES, 2005, p.33)

Nota 71: En la actual provincia de Toledo. *Aldonza* y *Dulce* eran nombres de mujer que se relacionaban entre sí; la terminación en *ea* recordaba a *Melibeia*, la protagonista de *La Celestina*, y a otras figuras literarias.

Nota 72: *peregrino*: ‘original’.

Chamava-se Aldonza Lorenzo, e a ela houve ele por bem dar o título de senhora dos seus pensamentos; e procurando-lhe um nome que não destoasse muito do seu e que soasse e tendesse ao de princesa e grande senhora, veio a chamá-la “Dulcineia d’El Toboso”<sup>25</sup> por ser ela natural de El Toboso: nome, ao seu parecer, músico, peregrino e significativo, como todos os outros que a si e às suas coisas tinha dado. (MOLINA, 2010, p.75)

Nota do tradutor 25: Como o nome da rústica Aldonza era proverbialmente vulgar na época (“*A falta de moza, buena es Aldonza*”, dizia um ditado), D. Quixote a rebatiza como Dulcinea, acolhendo a associação tradicional entre Aldonza e Dulce. A terminação evoca nomes de heroínas literárias de grande prestígio, como Melibeia e Claricleia.

Chamava-se Aldonza Lorenzo, e foi esta que lhe pareceu merecer o título de senhora dos pensamentos. Buscando-he um nome que não perdesse muito para o seu, e que lembrasse e se aproximasse do de uma princesa e grã-senhora, decidiu chamá-la *Dulcinéia del Toboso*, já que ela era natural de Toboso, e que tal nome, a seu ver, era musical, peregrino e significativo, como aliás os demais que dera a si e atribuía às suas coisas. (AMADO, 1984, p. 31)

“Grã-senhora” foi a tradução de Amado em comparação ao texto em espanhol (gran señora). Molina optou por “grande senhora”. Amado deixa o nome “*Dulcinéia Del Toboso*” como está no texto em espanhol, e só adaptou o nome à acentuação da língua portuguesa vigente da época da tradução usando itálico. Molina preferiu “Dulcineia d’El Toboso”, separando o “del” com apóstrofo, segundo o uso do português da época. Molina deixa a cidade com o nome em espanhol “El Toboso” e Amado usa somente “Toboso”.



## 5 CONCLUSÃO

A fim de concluir este trabalho, feitas as análises de cada trecho do Capítulo 1 da Parte 1, descreveremos aqui quais os tipos de procedimentos/estratégias escolhidas preferencialmente pelos dois tradutores.

Numa classificação sumária, trata-se essencialmente de:

Inversões;

Notas explicativas;

Uso de termos coloquiais x uso de termos cultos e/ou arcaicos;

Frases e parágrafos curtos desdobrando parágrafos mais longos do texto em espanhol ou a manutenção da extensão;

Tradução de certos termos culturalmente mais marcados em espanhol x não tradução;

Itálico x aspas;

Designação de pessoas e lugares mais próxima ou mais distante do texto em espanhol;

Sintaxe mais próxima ou mais distante da do espanhol; e

Organizando por itens, temos:

*Inversões:* Molina faz mais uso de inversões do que Amado, (trechos 3, 9, 10, 12 e 17) mantendo igualmente inversões já existentes, até porque o seu texto tem preferência pelas opções mais cultas, em geral do português arcaico, e termos e orações invertidas são uma forma mais culta na língua portuguesa, ainda que tenha havido mudanças desde a época de Cervantes.

*Notas explicativas:* pelas análises, percebemos o uso de notas bem mais frequente da parte de Molina do que de Amado (título, trechos: 1, 2, 3, 6, 8, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 26, 28, 31, 34) . Percebe-se que as notas dos dois tradutores diferem em vários aspectos: as de Molina buscam dar ao leitor um conjunto de informações que, mais do que facilitar a leitura, parecem pretender levá-lo a compreender mais profundamente o texto e o contexto; Amado busca dar ao leitor informações que facilitem o entendimento do vocábulo, das expressões e passagens, mas acentua que as questões culturais ou contextuais foram aproveitadas de “Rodríguez Marín em alentada pesquisa”, como por exemplo, no trecho 2.

*Padrão linguístico coloquial x culto:* Amado é muito mais coloquial que Molina, justamente por seu objetivo tradutório ser o da maior proximidade com o português brasileiro contemporâneo (trechos: 1, 2, 4, 11, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 33). Molina, por sua vez, mantém-se no registro culto, e mesmo arcaico, na maior parte da sua tradução, muito embora às vezes ele tenha utilizado uma forma mais coloquial do que Amado. O inverso também ocorre, porém mais raramente. Assim, mantém-se padrão pretendido.

*Frases e parágrafos curtos/longos:* Amado explora mais amplamente essa estratégia por se apegar mais à gramática do português brasileiro, que prefere o uso de frases e parágrafos curtos, dado que isso parece facilitar a leitura e a compreensão do público a que se dirige. Molina segue mais o texto em espanhol (e práticas do português antigo) e em geral mantém as frases e parágrafos mais longos, também coerente com o público pretendido. Veja-se nos trechos: 4, 5, 8, 9, 24, 25.

*Tradução x não tradução de termos em espanhol:* (trechos: 2, 3, 6, 8, 11, 28,29, 34) Molina é mais adepto da não tradução, até para que seu leitor se envolva mais com a cultura hispânica, que ele procura refletir em sua tradução, deixando mais termos em espanhol; Amado procura traduzir mais, a fim de deixar fluir a leitura do seu leitor.

Molina segue mais de perto o texto em espanhol, dando uma caracterização mais típica da cultura espanhola, ao passo que Amado busca promover mais a compreensão do conteúdo da caracterização, não privilegiando o “tom” espanhol de Cervantes. A preferência de Amado foi por traduzir ao máximo as palavras do texto para facilitar a interpretação dos sentidos pelo leitor. Mas no caso de uma expressão em latim, *tantum pellis et ossa fuit*, nenhum deles traduziu.

*Itálico x aspas*: para as marcações no texto, Molina faz uso de aspas e Amado prefere itálico. As aspas parecem chamar mais a atenção para o caráter “estranho” de palavras ou trechos, ao passo que os itálicos de certo forma as “naturalizam”, colaborando com a fluidez da leitura (trechos: 1, 2, 6, 26, 27, 28, 29).

*Designação de pessoas e lugares*: os dois têm momentos em que mudam ou não, mas não as mesmas. Ocorre inclusive diferença na ortografia das palavras, seja em termos de aportuguesamento ou de escolha de possibilidades em espanhol (trechos: 1, 6, 11, 22, 31, 34).

*Sintaxe em espanhol*: Molina, como se mantém no uso de formas mais cultas, ao contrário de Amado, faz uso deste procedimento com mais recorrência, até por causa do português lusitano se assemelhar mais ao espanhol do que ao português brasileiro. Esse proceder sistemático revela também a intenção de trazer o “sabor” do espanhol de Cervantes para a língua portuguesa, em coerência com a intenção de dirigir-se a um público mais culto ou ao menos mais desejoso de apreciar o andamento da obra, mais do que o desenvolvimento da trama (trechos: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 20).

Nosso objetivo geral foi, resumidamente, examinar comparativamente o processo tradutório de dois tradutores a fim de verificar o grau de reconstituição de sentidos do texto do

ponto de vista da identificação dos diferentes públicos visados por eles com base nos recursos utilizados nas respectivas traduções.

Para isso, tivemos como questões norteadoras:

1. De que procedimentos de tradução se valem os tradutores?
2. De que maneira difere o uso desses procedimentos pelos respectivos tradutores do ponto de vista discursivo?
3. Que elementos contextuais da época da tradução os textos traduzidos revelam considerar?
4. Que elementos se podem levantar para uma caracterização do público a que se dirigem os tradutores a partir de suas "soluções" tradutórias?

Por meio do levantamento desses procedimentos/estratégias de tradução, constatamos que Molina objetiva dar mais dados e mais informações ao leitor, para que este tenha uma leitura mais aprofundada e assim, cumpre sua meta de fixar-se bem mais no texto e na cultura hispânica do que na trama. Mantém e faz uso constante de inversões, termos arcaicos, torneios verbais, em outras palavras, produz um texto culto voltado para uma maior compreensão do texto por parte de seu público, que é bem definido.

Trata-se de pessoas cultas que apreciam uma obra bem mais pelo que revelam do contexto cultural e do “artesanato” literário do que simplesmente pela trama, cultores do literário. A pesquisa mostra que, no primeiro capítulo da obra de Cervantes, Molina consegue realizar sua meta de dirigir-se a essa parcela do público leitor.

Amado, por sua vez, decidiu atingir o público distinto do de Molina, um público mais amplo interessado pelo desenrolar das desventuras de Dom Quixote. Amado foca mais no romance, na trama, na história de Dom Quixote, com o objetivo de tornar a obra cervantina acessível a qualquer um que queira ler e conhecer a história do herói

quixotesco que atravessou centenas de anos e se tornou um emblema da própria existência humana.

Cabe salientar que, nos prefácios das obras traduzidas, fica evidenciado a que público pretendem dirigir-se a tradução de cada um dos tradutores. A pesquisa mostrou que nem sempre eles são tão fieis a essa intenção, ainda que, de modo geral, consigam manter a coerência pretendida e dirigir-se aos interlocutores pretendidos.

Considerando o levantamento apresentado, este trabalho comprovou as hipóteses propostas ao mostrar que diferentes traduções de uma mesma obra são dirigidas a um dado público que o tradutor se propõe atingir, e não a um público genérico.

Segundo o que foi proposto no referencial teórico deste trabalho, confirmamos a partir da abordagem bakhtiniana, representada mais especificamente por Sobral (2008), para quem o tradutor traduz discursos e não apenas textos”, que a tradução não deve ser “literal”.

Vimos assim que se sustenta a proposta sobre o papel do tradutor feita por Sobral, (2008, p. 125):

O tradutor é um profissional que organiza e orquestra interações entre parceiros diferentes nas quais só ele detém o saber de duas línguas, um saber que é um poder que ele precisa usar bem, em benefício da compreensão do que é dito, da maneira como é dito e, mais do que isso, em favor da compreensão entre pessoas de línguas diferentes, para além do que dizem “por si” palavras (ou sinais) já que nenhuma palavra ou sinal diz coisa alguma “por si”. Dizer o “mesmo” a outros, que é como resumo a tarefa do tradutor, é – e exige- uma grande responsabilidade ética. Assumir essa responsabilidade ética, sem criar álibis para si mesmo, mas com a certeza de que o erro é inevitável e, e mesmo parte da condição humana, é a base de todo e qualquer ato de interpretação, porque traduzir é sempre interpretar, legitimamente. E esse ato babélico, de evitar a “confusão” e abrir as portas “celestes” da compreensão, está sujeito, como todo ato e qualquer ato humano, à incompreensão. O que não quer dizer que o profissional não deva desempenhar para errar cada vez menos.

Gostaríamos de ter abarcado mais especificamente tópicos de literatura comparada, mas este não era o foco específico deste trabalho, que, em contato com o corpus, privilegiou as estratégias e as soluções tradutórias dos tradutores estudados. Além disso, limitamo-nos, na análise apresentada, a um único capítulo, embora tenhamos trabalhado vários deles com maior

dedicação. Esperamos que este trabalho tenha contribuído e seja útil aos Estudos da Tradução, assim como aos da Linguística Aplicada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: Bakhtin, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.263-306.

\_\_\_\_\_. (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da ciência*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BRAIT, B.; MELO, R. *Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação*. In: Bahktin: conceitos-chaves. São Paulo: Contexto, 2012. p. 61-78.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005.

\_\_\_\_\_. (1547 -1616) O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha. Tradução de Sérgio Molina. Segundo Livro. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. (1547 -1616) *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COBELO, S. *Os tradutores do Quixote publicados no Brasil*. Tradução em Revista 2010/1, p.01-36.

ECO, U. (1932) *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HATJE-FAGGION, V. *A presença discursiva do tradutor em narrativas machadianas em múltiplas traduções para o inglês*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE, No.2. Ano 2009.

HATIM, B.; MASON, I. *Discourse and the Translator*. London and New York: Longman, 1990.

HATIM, B.; MUNDAY, J. *Translation: An advanced resource book*. Oxon and New York: Taylor & Francis Group, 2004.

OLMI, Alba. *Metodologia crítica da tradução literária: duas versões italianas de Dom Casmurro*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

MUNDT, R. *A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação?* XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP, São Paulo, 2008. In: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA\\_MUNDT.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA_MUNDT.pdf)

REGUERA, J. M. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. C. (Org.) *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Editora da USP, 2006.

SOBRAL, A. U. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Estética de criação verbal. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 167-187.

\_\_\_\_\_. *Dizer o "mesmo" a outros: ensaios sobre tradução*. São Paulo: SBS Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tradução: a (re)produção do sentido*. Anais do IX Encontro do CELSUL. Palhoça, 2010. In: <http://www.celsul.org.br/Encontros/09/artigos/Adail%20Sobral.pdf>

STEINER, G. *Depois de Babel*. Questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.



## ANEXO A





secó el celebró de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía,<sup>36</sup> que para él no había otra historia más cierta en el mundo. Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver<sup>37</sup> con el Caballero de la Ardiente Espada,<sup>38</sup> que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor estaba con Bernardo del Carpio,<sup>39</sup> porque en Roncesvalles había muerto a Roldán, el encantado,<sup>40</sup> valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos.<sup>41</sup> Decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos,<sup>42</sup> él solo era áfable y bien criado. Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán,<sup>43</sup> y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende<sup>44</sup> robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia. Diera él, por dar una mano de coces al traidor de Galalón,<sup>45</sup> al ama que tenía, y aun a su sobrina de añadidura.

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como

36. *aquella máquina*: 'todo aquel extraño conjunto'. 37. 'no podía compararse'. 38. Amadís de Grecia, que llevaba como emblema una espada dibujada en el pecho. 39. Personaje fabuloso, a quien la épica medieval hispana enfrentaba con Roldán. 40. En algunas leyendas medievales, Roldán era el encantado porque sólo se le podía matar como se explica luego, en el capítulo 26, pág. 249. 41. *industria*: 'artimaña'. Hércules venció al gigante Anteo abrazándolo sin dejarle pisar la Tierra, madre del gigante y que le proporcionaba la fuerza. 42. 'insolentes'. Los gigantes aparecen frecuentemente en los libros de caballerías, siempre como deformes y diabólicos, encarnación de la fuerza bruta y la maldad (como los ogros en otras culturas). Pero en el *Morgante* (h. 1465), de Luigi Pulci, el simpático gigante de ese nombre salva la vida ante Roldán gracias a su cortesía. 43. Héroe de la épica francesa, que aparece en el romance y en el *Orlando innamorato* de Matteo Boiardo, adaptado al castellano en el *Espejo de caballerías* (1586). 44. 'en ultramar'. 45. Galalón o 'Ganelón', el traidor de la *Canción de Roldán*, culpable de la derrota de los franceses en Roncesvalles.

para el servicio de su república,<sup>46</sup> hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones<sup>47</sup> y peligros donde, acabándolos,<sup>48</sup> cobrase eterno nombre y fama. Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda,<sup>49</sup> y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba.<sup>50</sup> Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje,<sup>51</sup> sino morrión simple;<sup>52</sup> mas a esto suplió su industria,<sup>53</sup> porque de cartones hizo un modo de media celada que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera.<sup>54</sup> Es verdad que, para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse de este peligro,<sup>55</sup> la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia de ella, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje.

Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real<sup>56</sup> y más tachas que el caballo de Gronela,<sup>57</sup> que «tantum pellis et ossa fuit»,<sup>58</sup> le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban. Cuatro días se le pasaron

46. *de su país*. 47. 'lances'. 48. 'llevándolos a cabo'. 49. Reinaldos de Montalbán llegó a ser emperador del reino fabuloso de Trapisonda o Trebisonda. 50. *en efecto*: 'en práctica'. 51. *celada*: 'casco que cubría la cabeza, la nuca y, si llevaba visera, también la cara'; era *de encaje* cuando, mediante una especie de faldía, podía encajarse directamente sobre la coraza. 52. *morrión simple*: 'casco sencillo', propio de arcabuceros. 53. 'su habilidad'. 54. Don Quijote utilizó una pasta modelable hecha *de cartones* y engrudo o cola. 55. *asegurarse*: 'protegersé'. 56. Juego con el doble sentido de *cuartos*: 'enfermedad de las caballerías' y 'monedas de poco valor'. 57. *tachas*: 'defectos'. *Gronela* fue un famoso huón de la corte de Ferrnax. 58. 'era sólo piel y huesos', según un dicho del poeta macarrónico Teófilo Folengo. *ultimo libro*

en imaginar qué nombre le pondría; porque —según se decía él a sí mismo— no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y así procuraba acomodárselo de manera que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante y lo que era entonces; pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba;<sup>59</sup> y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar «Rocinante», nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérselo a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar «don Quijote»;<sup>60</sup> de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia que sin duda<sup>61</sup> se debía de llamar «Quijada», y no «Quesada», como otros quisieron decir. Pero acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse «Amadís» a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó «Amadís de Gaula»;<sup>62</sup> así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse «don Quijote de la Mancha», con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella.

Al año Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmádose a sí mismo,<sup>63</sup> se dio a enten-

59. La nueva orden es la caballería, en la que se profesaba, es decir, 'se ingresaba', mediante unos votos análogos a los religiosos. 60. Los hidalgos no tenían derecho al tratamiento de don, que estaba reservado a los caballeros. El nombre del protagonista es el de una pieza de la armadura, el *quijote* (nunca mencionado en la novela), que cubría el muslo; por otro lado, recuerda al Lanzarote de las novelas artúricas y se sirve de una terminación que en español suele limitarse a términos ridículos o jocosos (véase I, 26, pág. 251). Así «don Quijote» sonaba en la época como una distorsión cómica del ideal caballeresco. 61. tomaron ocasión para deducir que sin duda. 62. *Gaula* era un reino imaginario de la Bretaña continental. 63. El ser armado caballero se entendía como análogo al sacramento de la confirmación, momento en que se puede cambiar de nombre.

der<sup>64</sup> que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. Decíase él:

«Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro,<sup>65</sup> o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente,<sup>66</sup> le venzo y le rindo, / no será bien tener a quien enviarle presentado,<sup>67</sup> y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y reverencia: «Yo, señora, soy el gigante Caraculambro, señor de la insula Matindania,<sup>68</sup> a quien venció en singular batalla<sup>69</sup> el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante?»<sup>70</sup>

(Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata de ello.<sup>71</sup> Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso» porque era natural del Toboso.<sup>72</sup> nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo,<sup>73</sup> como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. <sup>64</sup> no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. Decíase él: «Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro,<sup>65</sup> o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente,<sup>66</sup> le venzo y le rindo, / no será bien tener a quien enviarle presentado,<sup>67</sup> y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y reverencia: «Yo, señora, soy el gigante Caraculambro, señor de la insula Matindania,<sup>68</sup> a quien venció en singular batalla<sup>69</sup> el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante?»<sup>70</sup>

64. no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. Decíase él: «Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro,<sup>65</sup> o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente,<sup>66</sup> le venzo y le rindo, / no será bien tener a quien enviarle presentado,<sup>67</sup> y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y reverencia: «Yo, señora, soy el gigante Caraculambro, señor de la insula Matindania,<sup>68</sup> a quien venció en singular batalla<sup>69</sup> el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante?»<sup>70</sup>

65. 'se convenció'. 66. 'golpe'. 67. 'en definitiva'. 68. 'a modo de presente, de regalo'. 69. 'mató'. 70. 'cultismo frecuente en los libros de caballerías (y que Sancho sólo por excepción entenderá en su sentido propio)'. 71. 'combate individual (no en grupo) entre dos caballeros'. 72. 'no le dio a catar su buen parecer'. 73. En la actual provincia de Toledo. *Aldonza* y *Dulcinea* eran nombres de mujer que se relacionaban entre sí; la terminación en *ea* recordaba a Melibea, la protagonista de *La Celestina*, y a otras figuras literarias. 74. 'peregrino: 'original'.

## ANEXO B

## Capítulo I

### QUE TRATA DA CONDIÇÃO<sup>2</sup> E DO EXERCÍCIO DO FAMOSO FIDALGO D. QUIXOTE DE LA MANCHA

Num lugarejo em La Mancha, cujo nome ora me escapa, não há muito que viveu um fidalgo desses de lança em armeiro, adarga antiga, rocim magro<sup>3</sup> e cão bom caçador. Uma olha com mais vaca que carneiro, salpicão nas mais noites, *duelos y quebrantos* aos sábados, lentilhas às sextas-feiras e algum pombinho por luxo aos domingos consumiam três quartos de sua renda.<sup>4</sup> O resto ia-se num saio de lustrilho e uns calções de veludo para os dias santos, com seus pantufos do mesmo, honrando-se nos da semana com sua mais fina burelina. Tinha ele em casa uma ama que pas-

<sup>2</sup> Refere-se tanto à posição social como ao temperamento do personagem. O termo será largamente utilizado na obra neste segundo sentido.

<sup>3</sup> Segundo registos da época, um "fidalgo de aldeia" que se prezasse devia ter "uma lança atrás da porta, um rocim no estábulo e uma adarga na câmara". A adarga, já em desuso em fins do século XVI, era um escudo leve, com a forma aproximada de um coração, feito de couro costurado.

<sup>4</sup> O cozido chamado "olha" constituía o prato principal da dieta castelhana da época. Por ser a carne bovina menos apreciada que a de carneiro, uma boa olha devia conter mais da segunda. *Duelos y quebrantos* era certo prato que não rompia a abstinência de carnes, observada aos sábados. Provavelmente uma espécie de mesado de ovos com touchinho, cujo nome, numa tradução literal, significa "lutos e miúgos". A citação do "luxuoso" pombinho sugere a posse de um pombal, direito tradicionalmente restrito a fidalgos e ordens religiosas.

sava dos quarenta e uma sobrinha que não chegava aos vinte, além de um moço de campo e esporas que tanto selava o rocim como empunhava a podadeira. Beirava o nosso fidalgo a casa dos cinquenta. Era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça. Há quem diga que tinha por sobrenome “Quijada”, ou “Quesada”,<sup>5</sup> não chegando a concordar os autores que sobre a matéria escreveram, ainda que de conjecturas verosímeis se possa tirar que se chamava “Quijana”. Mas isso pouco importa ao nosso conto: basta que a narração dele não se desvie um só ponto da verdade.

Cumprido então saber que esse tal fidalgo, nas horas de ócio (que eram as mais do ano) se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto, que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração da sua fazenda; e a tal ponto chegou sua curiosidade e seu desatino, que vendeu muitos alqueires de terra de sementeira para comprar livros de cavalaria que ler, e assim levou para casa tantos quantos do gênero pôde conseguir; e dentre todos nenhum lhe parecia tão bom como aqueles compostos pelo famoso Feliciano de Silva,<sup>6</sup> pois a clareza da sua prosa e aquelas intrincadas razões suas lhe pareciam autênticas pérolas, e mais quando lia aquelas galantarias e cartas de desafios<sup>7</sup> onde não raro achava escrito: “A razão da desrazão que

<sup>5</sup> Como substantivos comuns, os nomes significam “queixada” (mandibular) e “queijada” (torta de queijo).

<sup>6</sup> Autor de uma *Segunda Celestina* (1534) e de várias continuações do *Amadís de Gaula* (*Lisuarte de Grecia*, 1514; *Amadís de Grecia*, 1530; *Florisel de Niquea*, 1532) citadas ao longo do *Quijote*.

<sup>7</sup> Também chamadas “cartéis”, são as cartas em que os cavaleiros dispostos a travar combate expunham os motivos e as condições do duelo. Constituíam um gênero textual comum à realidade e à literatura.

A minha razão se faz, de tal guisa a minha razão languescer que com razão me queixo da vossa fermosura”. E também quando lia: “Os altos céus que da vossa divindade com as estrelas divinamente fortificam-vos e fazem-vos merecedora do merecimento que a vossa grandeza merece...”. Nessas razões perdia o juízo o pobre cavaleiro, desvelando-se por entendê-las e desentranhar-lhes o sentido, sem atinar que nem o mesmíssimo Aristóteles o extrairia nem as entenderia se ressuscitasse só para isso.

O que o não chegava a vencer eram os ferimentos que D. Belianis dava e recebia, pois imaginava que, por melhores que fossem os cirurgiões que o curavam, não deixaria de ter ele o rosto e o corpo inteiros cobertos de cicatrizes e sinais. Mas, com tudo isso, apreciava em seu autor aquele terminar o livro com a promessa daquela interminável aventura, e muitas vezes foi assaltado pelo desejo de tomar da pena e cumprir ao pé da letra o que ali se ofereceu;<sup>8</sup> e sem dúvida alguma assim teria feito e conseguido seu propósito se outros maiores e constantes pensamentos o não tivessem estorvado. Travou muitos debates com o padre do lugar (que era homem douto, graduado em Sigüenza<sup>9</sup>) sobre quem teria sido o melhor cavaleiro: se Palmeirim de Inglaterra<sup>10</sup> ou Amadis

<sup>8</sup> No final do *Belianis*, afirma-se que o sábio Frístão (Fristón), autor fictício da obra, perdeu os originais que traziam a continuação da história. Jerónimo Fernández termina o livro dando licença a quem se habilitar a compor a sua segunda parte.

<sup>9</sup> Referência à universidade de Sigüenza, cidade próxima de Alcañiz de Huesca. Por ser uma instituição das chamadas *menores*, os graus por ela concedidos não gozavam de muito prestígio.

<sup>10</sup> Personagem-título de uma novela de cavalaria portuguesa cuja única tradução ao castelhano alcançou grande popularidade na Espanha quinhentista (ver cap. VI, nota 17).



de Gaula; mas mestre.<sup>11</sup> Nicolás, barbeiro da mesma povoação, dizia que nenhum dos dois chegava aos pés do Cavaleiro do Febo e que, se algum se lhe podia comparar, era D. Galaor, irmão de Amadis de Gaula, por ter boa condição para tudo, não sendo cavaleiro tão melindroso nem choramingas como o irmão, e em valentia tampouco lhe ficava atrás.

Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa. Dizia que El Cid Ruy Díaz fora muito bom cavaleiro, mas que não se comparava ao Cavaleiro da Arrente Espada,<sup>12</sup> que de um só revés partira ao meio dois ferros e descomunais gigantes. E mais prezava a Bernardo del Carpio, pois em Roncesvalles dera morte a Roldão, o Encantado,<sup>13</sup> valen-

<sup>11</sup> Ou *maese*, tratamento dado aos cirurgiões e aos barbeiros habilitados a praticar pequenas intervenções, como as populares sangrias.

<sup>12</sup> Personagem-título do *Amadis de Grecia*, de Feliciano de Silva, assim chamado por ter estampada no peito da armadura uma espada cor de fogo.

<sup>13</sup> Bernardo del Carpio é um herói mítico da independência de Castela, protagonista de uma parte importante do romanceiro velho espanhol. Entre suas muitas e grandes proezas consta a vitória sobre o cavaleiro Roldão (Roland, Roldán ou Orlando) em Roncesvalles, relatada no poema épico *Segunda parte de Orlando con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* (1555), de Nicolás Espinosa. *Roldán el encantado* é o epíteto com que o paladino francês é por ve-

do-se da indústria de Hércules em sufocar Anteu, o filho da Terra, entre seus braços.<sup>14</sup> Dizia muito bem do gigante Morgante, porque ainda sendo daquela geração gigantesca, em que são todos soberbos e descomedidos, era ele o único afável e bem-criado.<sup>15</sup> Mas seu maior apreço era por Reinaldo de Montalvão, ainda mais ao vê-lo deixar o seu castelo e roubar todos aqueles que topava, e quando além-mar roubou aquele ídolo de Maomé que era todo em ouro, segundo conta sua história.<sup>16</sup> Por deitar uma boa mão de pontapés naquele traidor do Ganelão,<sup>17</sup> daria ele a ama que tinha em casa, e ainda acresceria a paga com a sobrinha.

Então, já de todo sem juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento de sua honra como para o serviço de sua república,<sup>18</sup> fazer-se

res nomeado no romanceiro espanhol, embora apareça mais frequentemente como *Roldán el esforzado*.

<sup>14</sup> Artimanha com que Hércules matou o gigante Anteu, agarrando-o entre os braços e suspendendo-o para que não recuperasse suas forças em contato com a Terra, sua mãe. Recurso similar teria sido usado por Bernardo del Carpio para matar Roldão.

<sup>15</sup> Protagonista do poema narrativo *Morgante maggiore* (c. 1465), de Luigi Pulci (1432-1484). Morgante é um dos três gigantes que Roldão enfrenta, mas lhe poupa a vida e o converte ao cristianismo, tornando-se daí em diante dois companheiros inseparáveis.

<sup>16</sup> Ou Renaud de Montauban, um dos Doze Pares de França, companheiro de armas de Roldão e seu rival em amores. No *Especo de caballeros* (ver cap. VI, nota 9), narram-se suas aventuras além-mar e sua inclinação a "roubar os pagãos da Espanha".

<sup>17</sup> Ou Ganelon, padraço de Roldão que, na *Canção*, traiu seus companheiros e desencadeou a derrota dos francos em Roncesvalles.

<sup>18</sup> Aqui e em todo o livro, no sentido de "corpo político de cidadãos".

cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em transe e perigos que, vencidos, lhe rendessem eterno nome e fama. Imaginava-se o pobre homem já coroado pelo valor do seu braço, quando menos do império da Trebizonda; e assim, com tais e tão gratos pensamentos, movido pelo estranho prazer que deles tirava, se deu pressa em pôr em efeito aquilo que desejava. E a primeira coisa que fez foi limpar uma armadura dos bisavós que, coberta de ferrugem e azinhavre, longos séculos havia que estava posta e esquecida a um canto. Tratou de limpá-la e amanhá-la o melhor que pôde; mas viu que apresentava uma grande falha, que era não ter celada de encaixe, mas um morrião espanhol;<sup>19</sup> problema que logo resolveu a sua indústria, pois com papéis gomados fez ele uma sorte de viseira que, encaixada no morrião, lhe dava a aparência de uma celada completa. É verdade que, para comprovar se era forte e podia resistir a uma cutelada, sacou da sua espada e lhe deu dois golpes, desfazendo com o primeiro e num ápice o que levava uma semana em fazer. Não deixou de o preocupar a facilidade com que a despedaçara e, para se guardar desse perigo, a refez com umas barras de ferro por dentro, de tal maneira que ficou satisfeito da sua fortaleza, e não querendo pô-la à prova outra vez, a reputou e teve por finíssima celada de encaixe.

<sup>19</sup> Celada: capacete semiesférico típico da armadura dos cavaleiros. Era "de encaixe" quando se acoplava diretamente à couraça, sem necessidade de uma peça intermediária, o gorjal. Morrião: capacete alongado, próprio dos arcabuzeiros, sem proteção para a face nem para a nuca. O morrião espanhol tem apenas uma aba estreita, sem nenhum adorno.

Logo foi ver o seu rocim e, bem que tivesse mais quartos que um real<sup>20</sup> e mais tachas que o cavalo de Gonela, que "*tantum proelis et ossa fuit*",<sup>21</sup> pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre, nem Babieca, o de El Cid, a ele se igualavam. Quatro dias levou a imaginar que nome lhe daria; pois (segundo o que ele mesmo se dizia) não era razão que o cavalo de um cavaleiro tão famoso, e de per si tão bom, andasse sem nome conhecido; e assim procurava algum que declarasse tanto quem tinha sido antes de ser de um cavaleiro andante como o que era agora; pois estava convencido de que, mudando de estado o amo, mudasse ele também de nome, recebendo algum de fama e estrondo, como convinha à nova ordem e ao novo exercício que ele já professava; e assim, depois dos muitos nomes que formou, apagou e riscou, acrescentou, desfez e tornou a fazer em sua memória e imaginação, veio por fim a lhe chamar "Rocinante", nome, ao seu parecer, alto, sonoro e significativo do que havia sido quando rocim, antes do que era agora, o antepimeiro de quantos rocins há no mundo.

Tendo dado nome, e um tão do seu agrado, ao seu cavalo, quis dar-se um a si mesmo, e nesse pensamento passou mais oito dias, ao cabo dos quais veio a se chamar "D. Quixote";<sup>22</sup> - donde,

<sup>20</sup> Falhas nos cascos das cavalgaduras, mas também moedas de baixo valor, equivalentes a 4 maravedis. Como o real de prata valia 34 maravedis, um real podia ser trocado por pouco mais de 8 cuartos.

<sup>21</sup> "Era pura pele e ossos", fórmula encontrada em Plauto (*Aulularia*, III, VI, 644), retomada no epigrama de Merlín Cocai (Teófilo Folengo, 1496-1544), para referir-se ao cavalo de Gonela, um bufão da corte de Ferrara.

<sup>22</sup> O tratamento de *don*, comuníssimo nos livros de cavalarias, era na vida civil um direito exclusivo de cavaleiros e grandes, portanto vedado aos fidalgos. O *quixote* era a peça da armadura que protegia a coxa (em português, "coxote").

como já foi dito, os autores desta tão verdadeira história tiraram que sem dívida houvera de se chamar “Quijada”, e não “Que-sada”, como outros quiseram dizer. Mas ele então se lembrou que o valoroso Amadis não se contentara em chamar-se “Amadis”, sem mais, tendo ajuntado o nome do seu reino e pátria, para sua maior fama, chamando-se “Amadis de Gaula”, e assim quis ele, como bom cavaleiro, ajuntar ao seu próprio o nome da sua e se chamar “D. Quixote de La Mancha”, com o qual ao seu parecer declarava bem vivamente a sua linhagem e pátria, e a honrava tomando-a por epíteto.

Tendo então limpado sua armadura, feito do morrião celda, batizado o seu rocim e crismado a si mesmo, deu-se a entender que nada mais lhe faltava senão buscar uma dama da qual se enamorar, pois um cavaleiro andante sem amores era árvore sem folhas e sem fruto e corpo sem alma. Dizia ele para si:

— Se eu, por mal dos meus pecados, ou por minha boa estrela, topar por aí com algum gigante (como de ordinário acontece aos cavaleiros andantes) e o derrubar de um encontro, ou partir-lhe o corpo ao meio, ou, finalmente, o vencer e render, não seria bem ter a quem o enviar em presente, e que este entrasse e caísse de joelhos aos pés da minha doce senhora, e dissesse com voz humilde e rendido: “Eu, senhora, sou o gigante Caraculimbro, senhor da ínsula Malindrânia,<sup>23</sup> vencido em singular batalha<sup>24</sup> pelo nunca bastante elogiado cavaleiro D. Quixote de

A terminação do nome evoca, por um lado, o herói do ciclo arturiano Lancelote (Lançarote) e, por outro, tem uma forte marca burlesca.

<sup>23</sup> Não ilha, retomando o arcaísmo próprio dos livros de cavalaria.

<sup>24</sup> Confronto entre apenas dois cavaleiros, no sentido em que o adjetivo era usado nos combates e torneios cavaleirescos.

La Mancha, o qual mandou-me apresentar ante vossa mercê, para que a vossa grandeza disponha de mim ao seu talento?”

Oh, quanto se regozijou o nosso bom cavaleiro ao fazer semelhante discurso, e mais quando achou a quem nomear sua dama! E aconteceu, ou assim se acredita, que num lugarejo próximo do seu havia uma moça lavradora de muito bom parecer, de quem ele andara enamorado algum tempo (ainda que, segundo se entende, ela nunca o tivesse sabido nem suspeitado). Chamava-se Aldonza Lorenzo, e a ela houte ele por bem dar o título de senhora dos seus pensamentos; e procurando-lhe um nome que não destoasse muito do seu e que soasse e tendesse ao de príncipe e grande senhora, veio a chamá-la “Dulcineia d’El Toboso”<sup>25</sup> por ser ela natural de El Toboso: nome, ao seu parecer, músico, peregrino e significativo, como todos os outros que a si e às suas coisas tinha dado.

<sup>25</sup> Como o nome da rústica Aldonza era proverbialmente vulgar na época (“A falta de moza, buena es Aldonza”, dizia um ditado), D. Quixote a rebatiza com Dulcineia, acolhendo a associação tradicional entre Aldonza e Dulce. A terminação evoca nomes de heroínas literárias de grande prestígio, como Melibea e Clorinda.

## ANEXO C



"Sua imaginação encheu-se até à borda com tudo aquilo que lia nos livros..."

## CAPÍTULO I

### QUE TRATA DA CONDIÇÃO E EXERCÍCIO DO FAMOSO FIDALGO DOM QUIXOTE DE LA MANCHA.

Num lugar da Mancha, cujo nome não quero lembrar, vivia, não faz muito tempo, um fidalgo, desses de lança guardada em cabide, adarga antiga, rocim frouxo e galgo corredor.<sup>1</sup> Cozidos, em que havia mais de vaca que de carneiro; guisados na maioria das noites, *duelos-e-quebrantos*<sup>2</sup> aos sábados, lentilhas às sextas, uma pombinha a mais aos domingos, consumiam três quartos de sua fazenda.<sup>3</sup> O restante ficava por conta de uma capa negra e lustrosa, calças de veludo para as festas, com pantufos do mesmo pano; e nos dias comuns trajava seu mais fino *vellori*.<sup>4</sup> Tinha em casa uma ama que passava dos quarenta, uma sobrinha que ainda não chegara aos vinte, e um criado que era pau para toda obra: tanto selava o rocim, como empunhava o podão. Nosso fidalgo já beirava os cinqüenta; era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, madrugador habitual e amigo das caçadas. Dizem que tinha o sobrenome de Queixada, ou Queijada, mas há nisto alguma discordância entre os autores que escreveram sobre este caso; outrossim, certas conjecturas verossímeis levam à suposição que se chamasse Quixana. Mas isso pouco importa à nossa história: basta que, durante a narrativa, não nos afastemos um ponto da verdade.

8. Fritada de ovos com torresmos, conforme demonstrou Rodriguez Marin em alentada pesquisa.

9. Certo pano cinzento usado comumente pelas pessoas de condição modesta.

Cumpra saber que o sobredito fidalgo, em seus momentos de ócio (ou seja, na maior parte do ano), entregava-se a devorar livros de cavalaria, com tanta paixão e gosto, que deu de esquecer-se por completo do exercício da caça, e até mesmo da administração da fazenda; e a tanto chegaram sua curiosidade e desatino, que vendeu muitos alqueires de terras de plantio para comprar livros de cavalaria, levando para casa todos os que pôde encontrar. Dentre estes, nenhum lhe parecia melhor do que os compostos pelo famoso Feliciano de Silva, porque a clareza de sua prosa e suas intrincadas razões lhe pareciam verdadeiras pérolas. Ainda mais encantado ficava quando lia os requiebro e cartas de desafio, onde em muitas partes se viam coisas como: "A razão da sem-razão que à minha razão se faz, de tal maneira a minha razão enfraquece, que com razão me queixo da vossa formosura". E também quando lia: "Os altos céus que de vossa divindade divinamente com as estrelas vos fortificam e vos fazem merecedora do merecimento que as vossa grandeza".

Com tais razões, o pobre cavaleiro perdia o juízo, no afã de entendê-las e desentranhar-lhes o sentido, coisa que não conseguiria nem o próprio Aristóteles, se ressuscitasse unicamente para esse fim. Não ficava lá muito convencido dos ferimentos que D. Belianis provocava e recebia, pois imaginava que, por maiores que fossem os mestres que o tivessem curado, não deixaria ele de ter o rosto e todo o corpo cheios de sinais e cicatrizes. Mas louvava no autor o fato de acabar o livro com a promessa de concluir algum dia aquela interminável aventura, e muitas vezes lhe veio o desejo de tomar a pena e dar-lhe um fim ao pé da letra, como ali se prometia; sem dúvida o teria feito, e bem, não o estorvassem outros maiores e contínuos pensamentos. Mantinha freqüentes discussões com o cura do povoado (que era homem douto, graduado em Sigüenza), sobre qual teria sido melhor cavaleiro — Palmeirim da Inglaterra ou Amadis de Gaula. Mas mestre Nicolau, o barbeiro do lugar, dizia que nenhum chegava aos pés do Cavaleiro do Febo, e que se algum se lhe podia comparar era D. Galaor, irmão de Amadis de Gaula, porque sabia acomodar-se a tudo, não era melindroso, nem tão chorão como o irmão; e que, quanto à valentia, não lhe ficava atrás.

Daí para a frente, foi ficando tão obcecado com a leitura, que a ler passava as noites de claro em claro e os dias de turvo em turvo. E assim, o pouco dormir e o muito ler se lhe secaram de tal maneira o cérebro, que acabou por perder o juízo. Sua imaginação encheu-se até à borda com tudo aquilo que lia nos livros, tanto de feitiçarias, como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, requiebro, amores, tormentas e disparates impossíveis; e de tal modo se lhe afigurou verdadeira toda a trama das sonhadas invenções que lia, que para ele não poderia haver no mundo histórias mais reais. Dizia que Cid Rui Dias fora um excelente cavaleiro, mas que não chegava aos pés do Cavaleiro da Ardenete Espada, que de um só revés partira ao meio dois ferros e desconjunções gigantes. E achava Bernardo del Carpio ainda melhor, porque em Roncesvalles havia morto o encantado Roldão, valendo-se do estratagem de Hércules, quando entre os braços estrangulou Anteu, o filho da Terra. Tinha em grande conta o gigante Morgante, porque, embora pertencesse àquela gigantesca geração de criaturas

sobertas e descomedidas, só ele se mostrava afável e bem-educado. Porém, acima de todos, admirava Reinoldo de Montalvão, especialmente quando o via sair do seu castelo para assaltar a quantos encontrasse pela frente, e mais ainda quando o herói roubou aquele ídolo de Mafoma que, segundo conta sua história, era todo de ouro. Daria ele, em troca de um par de coices que pudesse arremessar ao traidor Galalão, a própria ama que morava em sua casa, se não mesm-o a sobrinha.

Por fim, perdido o resto de juízo que ainda conservava, ocorreu-lhe o mais estranho pensamento que jamais passara pela cabeça de outro louco neste mundo: pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o engrandecimento de sua honra como para o proveito da república, fazer-se cavaleiro andante, e sair pelo mundo com armas e cavalo, em busca de aventuras, e a exercitar-se em tudo o que havia lido acerca das práticas dos cavaleiros andantes, desfazendo todo gênero de agravos, enfrentando agruras e perigos, a fim de que, vencendo, pudesse granjear fama e nome eternos. O coitado já se imaginava coroado pelo valor do seu braço, pelo menos no império de Trapisonã. E assim, com esses tão agradáveis pensamentos, impellido pelo estranho gosto que neles sentia, deu-se pressa em concretizar seu intento. O que primeiro fez foi limpar as armas que tinham pertencido aos seus bisavós, e que, cobertas de ferrugem e mofo, jaziam esquecidas há séculos num canto. Limpou-as e adereçou-as o melhor que pôde, mas notou um grave defeito nelas, que era o de não terem celada de encaixe, mas apenas um simples morrião. Nisso supriu-lhe o engenheiro, pois fez de cartões uma espécie de meia celada, que, encaixada no morrião, ficou com aspecto de celada inteira. E bem verdade que, para provar se ela era forte e capaz de pô-lo a salvo de cuteladas, sacou da espada e lhe aplicou dois golpes. Com o primeiro, desfez num segundo o que levava uma semana para fazer, e não lhe agradou a facilidade com que a despedaçou. A fim de precaver-se contra esse perigo, tornou a fazê-la, pondo-lhe umas barras de ferro por dentro, até que sua resistência lhe satisfizesse, e, sem querer experimentá-la de novo, reputou-a boa e finíssima celada de encaixe.

Em seguida, examinou o cavalo, e conquanto tivesse este mais quartos que um real e mais defeitos que o cavalo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*, julgou que se lhe não igualariam o Bucéfalo de Alexandre, nem o Babieca de Cid. Quatro dias passou imaginando o nome que lhe daria, pois (segundo a si mesmo dizia) não encontrava motivo para que sem nome ficasse um cavalo tão bom e de tão famoso cavaleiro. Procurou de todos os modos inventar um que revelasse o que fora o animal antes de pertencer a cavaleiro andante, e o que depois passara a ser, pois lhe parecia muito razoável que, mudando o senhor de estado, mudasse também ele de nome, e adquirisse um que fosse estrondoso e célebre, como convinha à nova ordem e ao novo exercício que professava. Assim, depois de muitos nomes que formou, riscou, jogou fora, acrescentou, desfez e refez em sua imaginação e memória, resolveu finalmente chamá-lo *Rocinante*, nome que lhe pareceu eminente e sonoro, e que, ademais, indicava o que o animal havia sido outrora, quando não passava de um *rocin*, antes de ser o que agora era: o que vinha primeiro e antes de todos os *rocins* do mundo.



"Foi ficando tão obcecado com a leitura, que passava as noites de claro em claro..."

Posto esse nome tão a seu gosto, quis também denominar-se a si próprio, e nesse pensamento dispendeu mais oito dias, ao cabo dos quais decidiu que devia chamar-se *Dom Quixote*, donde, como já foi dito, concluíram os autores desta tão verdadeira história que, sem dúvida, seu nome devia ser Queixada, e não Quejada, como quiseram outros. Porém, lembrando-se de que o valoroso Amadis não se contentara com o chamar-se secamente Amadis, mas que acrescentara o sobrenome do seu reino e pátria, a fim de torná-la famosa, tomando-se assim o Amadis de Gaula, ele, como bom cavaleiro, também quis juntar ao seu nome o de sua pátria, intitulando-se *Dom Quixote de la Mancha*, com o que, na sua opinião, declarava alto e bom som sua linhagem e pátria, honrando-a com o tomar-lhe emprestado o seu sobrenome. Limpas as armas, transformado o morrião em celada, batizado o cavalo e crismado a si próprio, imaginou que nada mais lhe faltava, a não ser uma dama, de quem se enamorasse, já que cavaleiro andante sem amores era árvore sem folhas e frutos, e corpo sem alma. Dizia consigo: "Se, por castigo dos meus pecados, ou por minha boa sorte, me defronto por aí com algum gigante, como de ordinário sucede aos cavaleiros andantes, e o derroto e o faço render-se, não seria bom ter alguém a quem mandá-lo de presente, para que ele se chegue e se prostre de joelhos perante a minha doce senhora, e lhe diga com voz submissa e humilde: "Eu sou, Senhora, o gigante Caraculhambro, senhor da Ilha Malindrânia, a quem venceu em batalha singular o nunca assaz celebrado cavaleiro Dom Quixote de la Mancha, o qual mandou que me apresentasse ante Vossa Mercê, para que vossa grandeza disponha de mim a seu talento"?

Ó! Que satisfação ao do nosso bom cavaleiro quando terminou esse discurso, e mais ainda quando achou quem deveria ser a sua dama! Havia, ao que se crê, num povoado próximo do seu, uma jovem lavradora de muito bom parecer, de quem ele, por algum tempo, estivera enamorado, embora, segundo se acredite, jamais o tenha sabido a jovem, ou disso se dado conta. Chamava-se Aldonza Lorenzo, e foi esta que lhe pareceu merecer o título de senhora dos seus pensamentos. Buscando-lhe um nome que não perdesse muito para o seu, e que lembrasse e se aproximasse do de uma princesa e grã-senhora, decidiu chamá-la *Dulcinea del Toboso*, já que ela era natural de Toboso, e que tal nome, a seu ver, era musical, peregrino e significativo, como aliás os demais que dera a si e atribuíra às suas coisas.

