



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

Luzia Antonelli Pivetta

Julia de Asensi: entre *cocos* e fadas, uma tradução comentada, do espanhol ao português, de três contos da literatura infantil do século XIX

Florianópolis

2023

Luzia Antonelli Pivetta

Julia de Asensi: entre cocos e fadas, uma tradução comentada, do espanhol ao português, de três contos da literatura infantil do século XIX

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

Orientadora: Prof^a Dr^a Andréa Cesco
Coorientadora: Prof^a Dr^a Sheila Maria dos Santos

Florianópolis

2023

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

Pivetta, Luzia Antonelli

Julia de Asensi: entre cocos e fadas, uma tradução comentada, do espanhol ao português, de três contos da literatura infantil do século XIX / Luzia Antonelli Pivetta ; orientadora, Andréa Cesco, coorientadora, Sheila Maria dos Santos, 2023.

116 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Julia de Asensi. 3. Tradução comentada. 4. Contos infantis séc. XIX. I. Cesco, Andréa . II. Santos, Sheila Maria dos. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Luzia Antonelli Pivetta

Julia de Asensi: entre cocos e fadas, uma tradução comentada, do espanhol ao português, de três contos da literatura infantil do século XIX

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 19 de abril de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Dr.(a) Marie-Hélène Catherine Torres
Universidade Federal de Santa Catarina - LLE/CCE/UFSC

Prof.(a) Dr.(a) Eliane Santana Dias Debus
Universidade Federal de Santa Catarina - MEN/CED/UFSC

Prof.(a) Dr.(a) Juliana Faggion Bergmann
Universidade Federal de Santa Catarina - MEN/CED/UFSC

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

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof^a Dr^a Andréia Guerini
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof^a. Dr^a Andréa Cesco
Orientadora

Florianópolis, 2023.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Andréa Cesco por aceitar meu projeto, por acreditar desde o início que eu seria capaz de realizar este trabalho, por incentivar-me a participar de congressos e seminários, por trocar experiências, por estar sempre disponível, por ser essa pessoa com quem eu aprendi e aprendo tanto a cada dia.

À minha coorientadora Sheila Maria dos Santos por ter aceitado fazer parte dessa caminhada contribuindo com sugestões e comentários valiosos e que, embora não saiba, fez com que eu acreditasse mais em mim.

A Mara Gonzalez Bezerra pelo apoio e incentivo quando o processo seletivo para o mestrado era ainda apenas uma ideia. E pela disponibilização de muitos dos textos que serviram de base para a elaboração do projeto inicial.

Ao colega, professor e historiador Willian Spengler pelas conversas e pelos empréstimos de livros que foram essenciais para complementar a fundamentação teórica desta pesquisa.

Às professoras participantes de minha banca de qualificação, Marie-Hélène Catherine Torres e Eliane Santana Dias Debus, que contribuíram com comentários e sugestões para que este trabalho pudesse ser aprimorado.

Aos meus pais que sempre acreditaram em minha capacidade e nunca mediram esforços para me proporcionar uma formação inicial com a qual pude avançar e crescer, tanto como pessoa quanto na área profissional.

Ao meu companheiro de vida e de alma, Rodrigo Oliveira, que compreendeu minhas ausências, que me incentivou, que se fez presente em todos os momentos, que não me deixou desistir e que também contribuiu com sua visão crítica na leitura desta dissertação.

Às minhas amigas e aos meus amigos, de perto e de longe, com quem eu troquei ideias, que ouviram meus desabafos, que trocaram experiências e que sempre acreditaram que um dia eu seria mestra.

Ao programa UNIEDU/FUMDES pela bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

"O meu próprio projeto [...] não pode ser inteiramente meu; é inevitavelmente, também um produto de minha história: dos livros que li, dos autores que aprendi a admirar, da visão de mundo que essas leituras e esses autores ajudaram a construir." (ARROJO, 1986, p. 41)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar a tradução comentada, do espanhol para o português, de três contos de literatura infantil do século XIX: “El coco azul”, “Las buenas hadas” e “Ginesillo el tonto o La casa del duende”, pertencentes à obra *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños* (1899) da escritora madrilenha Julia de Asensi (1849-1921). Como metodologia empregada e com base nos estudos de Isabel Díez Ménguez (2006) parte-se da pesquisa bibliográfica e documental para compreender o contexto do qual fazia parte a autora, bem como para investigar brevemente o papel da mulher oitocentista com o auxílio de Simone de Beauvoir (2009), Virgínia Woolf (2014) e Pilar Ballarín (1989 e 2000); da criança, com Philippe Ariès (2014) e Manuel Jacinto Sarmiento (2013) e da literatura infantil na sociedade da época, com Regina Zilbermann (1985), Nelly Novaes Coelho (1995 e 2000) e Teresa Colomer (2017). Essa pesquisa justifica-se por divulgar o trabalho de uma contista ainda pouco conhecida no Brasil, além de contribuir para os estudos da tradução literária, por meio da análise de questões estilísticas, culturais e linguísticas entre os textos-fonte e alvo, descrevendo e comentando os desafios encontrados e escolhas possíveis ao traduzir-se textos literários infantis pertencentes ao século XIX, trazendo como referências teóricas Pascale Casanova (2002), Lawrence Venuti (2021), Antoine Berman (2013), Paulo Rónai (2021), dentre outros.

Palavras-chave: Tradução comentada; Julia de Asensi; contos infantis.

ABSTRACT

This paper aims to present the commented translation, from Spanish to Portuguese, of three 19th century children's literature short stories: "El coco azul", "Las buenas hadas" and "Ginesillo el tonto o La casa del duende", from the book *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños* (1899) by the Madrilenian author Julia de Asensi (1849-1921). The chosen methodology, based on the studies of Isabel Díez Ménguez (2006), was a bibliographic and documentary research to understand the context of which the author was part, as well as to briefly investigate the role of the 19th century woman, with the help of Simone de Beauvoir (2009), Virginia Woolf (2014) and Pilar Ballarín (1989 and 2000); of the 19th century child, with Philippe Ariès (2014) and Manuel Jacinto Sarmiento (2013) and finally, children's literature in the 19th century society, with Regina Zilbermann (1985), Nelly Novaes Coelho (1995 and 2000) and Teresa Colomer (2017). This research is justified to share the work of a female storyteller who is still little known in Brazil, in addition to contributing to the literary translation studies by analyzing stylistic, cultural, and linguistic issues between source and target texts, describing and commenting on the challenges encountered and possible choices when translating 19th century children's literary tales, having as theoretical references Pascale Casanova (2002), Lawrence Venuti (2021), Antoine Berman (2013), Paulo Rónai (2021), among others.

Keywords: Commented translation; Julia de Asensi; children's short stories.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Folha de rosto, p. 4 e 6 do <i>Catálogo de la casa editorial Antonio J. Bastinos</i> (1897)	18
Figura 2 – Poema de Luis Alfonso	30
Figura 3 - Capa e folha de rosto do livro <i>Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños</i>	49

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Ocorrência de inversões em “El coco azul”	89
Quadro 2 – Ocorrência de inversões em “Las buenas hadas”	91
Quadro 3 – Ocorrência de inversões em “Ginesillo el tonto o La casa del duende”	93
Quadro 4 – Seleção lexical “El coco azul”	95
Quadro 5 – Seleção lexical “Las buenas hadas”	96
Quadro 6 – Seleção lexical “Las buenas hadas” (2).....	98
Quadro 7 – Seleção lexical “Ginesillo el tonto o La casa del duende”	99
Quadro 8 – Seleção lexical “Ginesillo el tonto o La casa del duende” (2)...	100
Quadro 9 – Os cocos em “El coco azul”	102
Quadro 10 – Ocorrências de usted em “Ginesillo el tonto o La casa del duende”	106

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	JULIA DE ASENSI: UMA ESCRITORA NA ESPANHA DO SÉC. XIX	18
2.1	A MULHER ESPANHOLA OITOCENTISTA	19
2.2	VIDA E OBRA DA ESCRITORA MADRILENHA JULIA DE ASENSI	25
2.2.1	De poeta romântica a contista infantil	33
2.3	A INFÂNCIA E A LITERATURA INFANTIL	37
2.3.1	Quem é a criança do século XIX?	38
2.3.2	A literatura infantil no contexto espanhol e brasileiro	41
2.4	A OBRA COCOS Y HADAS: CUENTOS PARA NIÑAS Y NIÑOS	49
2.4.1	Os cocos e as fadas que intitulam o livro	50
2.4.2	Um olhar sobre os enredos e o que eles nos revelam	54
3	TRADUÇÃO DOS CONTOS	63
4	COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DOS CONTOS	83
4.1	ELEMENTOS DE ESTILO	86
4.1.1	Inversões	88
4.1.2	Seleção lexical	95
4.1.2.1	<i>Antropônimos</i>	101
4.2	ELEMENTOS FORMAIS.....	105
4.2.1	Utilização dos pronomes pessoais e de tratamento	106
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
	REFERÊNCIAS	112

1 INTRODUÇÃO

O fim do século XIX na Europa foi um momento de grandes transformações. Na cultura, na tecnologia, nas artes. Um período de saraus enquanto o mundo se impressionava com as máquinas a vapor. Um tempo de fumaça e efervescência. Nesse cenário, as letras na Madri de fins de século também passavam por lentas, mas significativas mudanças. Uma arena eminentemente masculina, com um cânone de grandes escritores homens, aos poucos abria espaço para vozes femininas. Dos salões em fins de tarde onde participavam apenas com um caráter mais social ou, por assim dizer, decorativo, às traduções de grandes mestres ou autores estrangeiros, aos periódicos e finalmente aos palcos e publicações literárias. Aos poucos as mulheres foram criando suas trincheiras no campo das letras espanholas e, entre elas, está Julia Dolores Francisca de Paula Ramona Mónica de Asensi y Laiglesia.

Filha de uma família abastada, de pai diplomata, tinha a casa frequentada por artistas e intelectuais madrilenhos desde os primeiros anos. Não tardou a se inclinar para as letras, ainda jovem e, posteriormente, com ajuda da família, do irmão e de amigos, galgou seus espaços na cena literária da capital espanhola. Primeiro como poeta, depois como colaboradora nos jornais e revistas femininas da época, então como dramaturga, tradutora e romancista, dedicando os últimos anos de sua carreira aos contos infantis.

Uma escritora de ampla produção literária, mas pouquíssimo difundida e mesmo conhecida no Brasil. São poucas as traduções de sua obra no contexto brasileiro, dentre as quais podemos citar dois contos traduzidos e publicados na revista *Qorpus* (PGET/UFSC): “O coroinha” (2020) por Andréa Cesco e Mara Gonzalez Bezerra e “O que são as flores” (2021), por esta pesquisadora, e o livro de contos *Histórias Curtas* (2020) organizado também pela professora Andréa Cesco e publicado em e-book pela UFSC.

Em um momento de repensar as posições e valores femininos neste nosso século XXI, parece ainda de mais relevância resgatar essa escritora que há tanto tempo já contribuiu sem alardes para a constituição da literatura infantil em seu país. A tradução de uma artista não só a apresenta — e a seus textos — a um novo público, como traz sua obra a um novo contexto, cultura e tempo, redescobrimo e ressignificando seu fazer artístico, transportando a escritora para este nosso Brasil do século XXI, e o leitor ou leitora, àquela Espanha de viradas de século, à sua vida na

capital e nos campos, ao seu folclore e costumes. Algo que só tem a beneficiar os leitores de hoje e a contribuir para o fazer e a discussão literária e de tradução, para homens e mulheres de nosso tempo.

No entanto, a amplitude da obra de Julia de Asensi dificulta um olhar detalhado por todo seu espectro. É necessário, a fim de podermos pesquisar e analisar com o cuidado adequado, fazer um recorte de sua produção e restringir nosso olhar, ao menos por ora. Portanto, optamos por um período de sua carreira, quando de 1894 a 1915 a autora passou a se dedicar à literatura infantil, cujas publicações giram em torno de quase cem contos do gênero, distribuídos em oito livros e em jornais da época. Assim, vislumbrando o desenvolvimento da tradução comentada que irá resultar do presente trabalho, escolhemos a obra *Cocos y Hadas: cuentos para niñas y niños* (1899), por ser, de fato, uma representante daquelas publicadas exatamente no período entre séculos, com seus seis contos de narrativa infantil, dentre os quais estão aqueles selecionados para esta dissertação: “El Coco Azul”, “Las Buenas Hadas” e “Ginesillo El Tonto o La Casa del Duende”.

Essas três histórias, como as demais da obra de que fazem parte, trazem personagens e elementos mágicos como fantasmas, duendes, fadas e os *cocos*, seres sem correlação direta no folclore brasileiro (que nos despertaram bastante a curiosidade ao pensarmos na tradução). Porém, outro fator intrigante nessas narrativas de Asensi é o fato de que todas essas figuras, no decorrer dos enredos, acabam por se revelar, na verdade, seres e acontecimentos comuns, apenas disfarçados ou tomados por elementos sobrenaturais, o que difere um pouco da lógica quando falamos de contos de Fadas ou Maravilhosos, por exemplo. Talvez seja esse mais um reflexo do momento vivido pela autora na transposição de um século a outro quando a Espanha passava de um período mais ligado ao Romantismo para o Realismo, o que é mais um ponto a discutirmos neste trabalho.

A opção pelos contos infantis justifica-se por uma escolha pessoal desta pesquisadora, já que, o motivo que a levou a cursar este mestrado em Estudos da Tradução, tem relação direta ao seu campo de atuação enquanto tradutora, pois desde 2018 realiza trabalhos para a editora blumenauense Gato Leitor, cujo público-alvo são os leitores mirins, e também pelo fato de ser professora de língua espanhola do Estado de Santa Catarina desde 2016.

Para guiar e embasar nossa jornada em busca do objetivo de construir uma tradução comentada dos textos mencionados, trazendo-os a um novo público e

cultura, e de apresentar essa escritora madrilenha aos leitores brasileiros, lançamos mão de alguns recursos que nos são especialmente caros e que constituem um dos procedimentos metodológicos empregados neste trabalho, a pesquisa bibliográfica. A começar pelo contato, em janeiro de 2021, com uma das poucas biógrafas atuais de Julia de Asensi, a Prof^a Dr^a Isabel Díez Ménguez, titular da Universidad Complutense de Madrid, que muito gentilmente nos deu acesso a sua obra *Julia de Asensi Laiglesia (1849-1921)*, publicada em 2006, em uma coleção intitulada *Biblioteca de Mujeres*, cuja intenção é justamente resgatar figuras femininas que contribuíram significativamente no campo das letras, das artes ou das ciências, mas que, com o passar dos séculos, foram esquecidas em seus próprios países.

A leitura do estudo de Díez Ménguez (2006) permitiu compreender o contexto no qual vivia Asensi. Seus dados biográficos traçam um perfil da autora desde a infância até seu falecimento, por meio do qual foi possível ter uma ideia de como surgiu seu gosto pela escrita, quem lhe apoiou, suas referências e a quem dedicou suas obras. A respeito de sua bibliografia, a pesquisa apresenta um levantamento que, além de trazer dados cronológicos sobre suas publicações, desde os *periódicos* até os livros, exhibe, ao final, uma seleção de dezesseis textos, dentre os quais treze poemas, duas lendas e um conto infantil, que dão uma mostra de alguns dos gêneros literários entre os quais Asensi transitou.

Cabe destacar que o contato com essa biografia dirimiu uma das dúvidas que se tinha em relação ao ano de nascimento da escritora, pois, nas buscas realizadas até então, em sites de internet, havia informações desencontradas: umas que apontavam como sendo 1859 e outras 1849¹. Diante do estudo realizado por Díez Ménguez, constatou-se que o ano correto é 1849, tendo ela falecido, então, com 72 anos.

Encontrar nos arquivos contemporâneos à escritora, suas publicações nos jornais da época, seus livros e parte de sua crítica, digitalizados pela *Biblioteca Nacional de España* e disponibilizados na *Biblioteca Digital Hispánica* e na Hemeroteca Digital, levou-nos a transitar pela pesquisa documental.

¹ No site da Biblioteca Digital Hispánica, em todos os livros digitalizados da escritora, no item autor aparece: Julia de Asensi (1859-1921). No livro *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual Bio-Bibliográfico*, de Maria del Carmen Simón Palmer, na biografia de Asensi consta seu nascimento em 04 de maio de 1859 (1991, p.71). Já na Wikipedia e na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a informação é Julia de Asensi (1849-1921). Na Real Academia de Historia aparece como ano de nascimento 1849, porém, o texto já está nomeado como sendo de Isabel Díez Ménguez.

Certas descobertas durante o desenrolar da investigação só foram possíveis após a observação dos materiais encontrados no original e na íntegra, o que nos faz refletir sobre a importância da preservação desses registros que, além do caráter literário, revelam em suas capas, diagramações, ilustrações, paratextos, detalhes a respeito da ideologia que predominava na Madri daqueles tempos.

A pesquisa bibliográfica não pode, obviamente, restringir-se a textos específicos da época e da autora estudada. É preciso analisar as características da literatura infantil, inclusive as diferenças, se as há, entre o que ela é hoje e o que foi no período de Julia de Asensi, visto que o conceito de infância ainda estava se consolidando no séc. XIX. Para isso, os estudos de Philippe Ariès (2014), no que se refere a *história social da criança e da família* sob uma perspectiva eurocêntrica e de Manuel Jacinto Sarmiento (2013), sob uma perspectiva mais sociológica que considera as diversidades, podem nos dar uma base a respeito de como a infância surge, como foi e como é compreendida. Já Peter Hunt (2010), Regina Zilbermann (1985) e Teresa Colomer (2017) contribuem com a elucidação de aspectos referentes à literatura infantil, sua definição e seu surgimento tanto na Espanha quanto no Brasil. Além disso, a teoria de Itamar Even-Zohar (2017) nos ajuda a compreender a posição da literatura infantil em seu polissistema literário e cultural e Pascale Casanova (2002) com suas reflexões sobre a influência que as nações literárias mais antigas exercem sobre as demais, principalmente no que se refere aos modelos franceses, a perceber o quanto as produções daquele período eram influenciadas por padrões trazidos de outras culturas.

Também é importante destacar informações sobre o papel da mulher no século XIX, já que estamos falando de uma escritora galgando espaços em um meio até então predominantemente masculino. Para isso, os estudos desenvolvidos por Simone de Beauvoir (2009) nos quais ela faz uma análise sobre a condição da mulher na sociedade, abordando aspectos biológicos, psicológicos e históricos, bem como os de Virginia Woolf (2014) permitem traçar um panorama geral a respeito do pensamento da sociedade patriarcal vigente e posteriormente compará-lo ao que ocorria na Espanha daquele período. Não se pretende abordar necessariamente a questão do feminismo, já que a escritora a ser analisada, como muitas outras do século XIX espanhol, embora fizessem parte de um rol de mulheres que conseguiram participar do cenário cultural da época, ainda se mantinha entre aquelas que afirmavam não estar de acordo com as que votam, que alcançam poder nas tribunas,

muito menos ao lado das que rezam e choram, “porque estas do mesmo modo que aquelas não são mais do que instrumentos inconscientes de determinadas tendências políticas, de um progresso exagerado ou de um retrocesso impossível”² (DE MELGAR, 1881, p. 11, tradução nossa)³ como se pode constatar na introdução do livro *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881), do qual Julia de Asensi faz parte e cuja intenção era o de traçar um perfil das mulheres em todas as esferas a partir da visão que elas próprias tinham a respeito de si e de suas colegas de gênero.

O processo tradutório contou com o apoio das teorias de Lawrence Venuti (2021), em especial nas questões de estrangeirizar ou domesticar o texto, com as quais também contribuíram os estudos de Antoine Berman (2013), sobre as possíveis deformações que um tradutor, por vezes, provoca em um texto ao traduzi-lo. Paulo Rónai (2021) colabora com a teorização que rege algumas das escolhas realizadas nos âmbitos morfológicos e sintáticos e a tradução comentada é definida tendo em vista a perspectiva de Marie-Hélène Catherine Torres (2017).

Espera-se com este estudo não apenas conseguir desenvolver uma tradução dos textos elencados anteriormente, refletir e apresentar as decisões literárias e de tradução que levaram ao texto final, possibilitando um olhar mais próximo ao processo tradutório e a riqueza — e desafios — que proporcionaram o texto-fonte e o ato de traduzir, levando em conta os aspectos linguísticos e culturais, bem como os geográficos e temporais. Mas também apresentar a escritora Julia de Asensi aos leitores brasileiros. Uma tradução, afinal, pode levar um texto e uma autora a um novo idioma, a um novo tempo e a uma nova cultura, como nos parece ser o caso nesta pesquisa, principalmente por se tratar de algo inédito.

Diante disso, a dissertação está estruturada em 5 capítulos, incluindo as considerações finais. No primeiro, como visto, a proposta de trabalho, a título de introdução, é apresentada. São expostos também os objetivos perseguidos, a justificativa da pesquisa e o corpus eleito para o estudo e a tradução. Além disso, discorre-se sobre a metodologia, apresentando a base teórica utilizada.

² “porque estas del mismo modo que aquellas no son más que instrumentos inconscientes de determinadas tendencias políticas, de un progreso exagerado o de un retroceso imposible.”

³ As citações em língua estrangeira presentes no trabalho foram traduzidas por mim. As referidas citações terão seu texto-fonte transcrito em nota de rodapé.

O segundo capítulo traz, na primeira parte, um percurso sobre o papel da mulher no séc. XIX, por meio do qual pretende-se compreender questões relacionadas ao gênero feminino, de maneira geral, com base em Simone de Beauvoir (2009) e Virginia Wolf (2014), para então observar como o contexto espanhol entendia esse papel diante das mudanças que estavam ocorrendo. Para isso, buscou-se em Pilar Ballarín (1989 e 2000) e María del Carmen Simón Palmer (1983) uma visão sobre as mulheres e a história na Europa bem como informações sobre as escritoras espanholas daquela época; e, em Asunción Bernárdez Rodal (2007) a contribuição da imprensa madrilenha dando voz a essas autoras. A segunda parte apresenta a escritora Julia de Asensi, por meio de sua biografia e de aspectos relacionados as suas publicações, além de refletir sobre seu lugar na literatura hispânica daquele momento, já que embora reconhecida como uma escritora romântica, destacou-se muito mais como contista infantil.

A terceira parte trata sobre a infância e a literatura infantil, visto que os contos, foco deste trabalho, classificam-se como literatura para *niñas y niños*, para isso, apresenta-se um panorama geral sobre esses dois aspectos, em que se tenta responder quem é a criança do séc. XIX para, posteriormente, relacioná-la com o surgimento de uma literatura específica direcionada a esse público tanto na Espanha quanto no Brasil. Os referenciais já foram mencionados anteriormente, mas, acrescenta-se a teórica Nelly Novaes Coelho (2000) que ressalta a literatura infantil como pertencente a duas áreas distintas: a arte e a pedagogia, além de apresentar em seu *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: Séculos XIX e XX* (1995) um levantamento sobre autores e obras brasileiras.

A quarta parte discorre sobre a obra *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños* e está dividida em dois subitens: título e enredo. Sobre o título, propõe-se uma análise já tentando compreender quem são os personagens presentes nas histórias: cocos e fadas, suas origens e definições. Em relação ao enredo dos três contos selecionados para a tradução, apresenta-se um pequeno resumo sobre as histórias e destaca-se alguns pontos referentes a interpretações de certas características relacionadas às questões sociais, aos personagens e ao contexto, permitindo, assim, observar o que eles nos revelam.

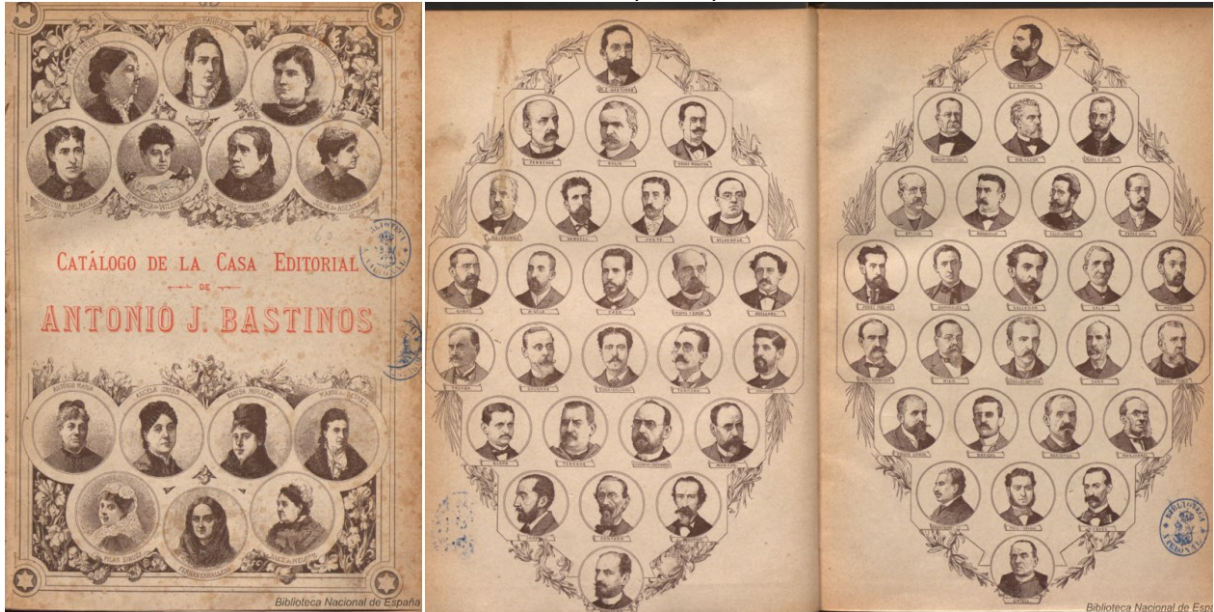
Após o que foi mencionado, passa-se ao terceiro capítulo, que traz os textos-fonte em espanhol e as traduções dos contos “El coco azul”, “Las buenas hadas” e “Ginesillo el tonto o La casa del duende”, para a língua-alvo, o português brasileiro.

O quarto capítulo inicia-se com uma pequena reflexão a respeito de como as teorias ajudam nas tomadas de decisão por parte do próprio tradutor e o instrumentalizam na hora de justificar suas escolhas, de acordo com o que nos traz Sabio Pinilla (2019) para, posteriormente, com base nos comentários propriamente ditos, discorrer sobre o que a tradução nos sugere sobre a escrita de Asensi e o que se tenta preservar ou não diante do processo tradutório. Está subdividido em duas seções: elementos de estilo, nos quais se apresentam as justificativas em relação às escolhas realizadas para as inversões, a seleção lexical em que são contempladas discussões de ordem histórico-cultural e ideológicas e também os antropônimos; e elementos formais, em que se destaca o emprego dos pronomes pessoais e de tratamento.

O quinto capítulo conclui este estudo com as considerações finais. Assim, acreditamos pormenorizar os recursos utilizados, os desafios, as soluções empregadas, os processos e, por fim, a construção da tradução comentada dos contos selecionados, trazendo à tona a um novo público não apenas estes textos, mas uma autora que mesmo dos fins de século XIX ainda pode influenciar tradutoras e tradutores, escritoras e escritores neste nosso ainda início de século XXI.

2 JULIA DE ASENSI: UMA ESCRITORA NA ESPANHA DO SÉC. XIX

Figura 1 - Folha de rosto, p. 4 e 6 do *Catálogo de la casa editorial Antonio J. Bastinos* (1897)



Fonte: Biblioteca Nacional de España

Com essa figura pretende-se ilustrar o que representava ser uma escritora na Espanha em fins do século XIX. Havia espaços já conquistados, não sem resistências e dificuldades, porém, a disparidade pode ser constatada observando a porcentagem masculina em relação à feminina, presente num catálogo de uma editora da época, publicado em 1897.

Para compreender esse contexto, fazemos um pequeno levantamento a respeito do que seria o papel da mulher naquele período e como se dava essa relação no mundo das letras, por meio da apresentação da escritora Julia de Asensi, o sétimo rosto a aparecer nas fotos femininas acima, pois, segundo José Antonio Merlo Vega (2005):

será necessário conhecer os aspectos biográficos e literários do responsável intelectual de uma obra para poder ajustar o texto traduzido às condições específicas do autor e as de sua época: aspectos estilísticos, tradição literária, recursos retóricos, que identificam o autor, contexto histórico e sociocultural, etc.⁴ (VEGA, 2005, p. 183)

⁴ “Será necesario conocer los aspectos biográficos y literarios del responsable intelectual de una obra para poder ajustar el texto traducido a las condiciones específicas del autor y a las de su época: aspectos estilísticos, tradición literaria, recursos retóricos que identifican el autor, contexto histórico y sociocultural, etc.”

Tratamos sobre aspectos referentes à literatura infantil, já que a obra a ser focada neste estudo encaixa-se nas publicações destinadas à infância, conceito este que ainda estava em construção naquele momento. E, por fim, apresentamos o livro *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños* (1899), bem como analisamos os contos que são objetos deste estudo.

2.1 A MULHER ESPANHOLA OITOCENTISTA

Sabemos que o papel social da mulher, não só na Espanha, como em outros países, foi evoluindo com o passar dos anos, no entanto, como afirma Simone de Beauvoir, no livro *O segundo sexo* (2009): “no momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens” (BEAUVOIR, 2009, p. 19).

Essa ideia de que o sexo masculino se constitui desde os primórdios como superior ao sexo feminino, está atrelada a diversas áreas de conhecimento. Desde as questões biológicas, psicanalíticas, históricas, sempre houve cientistas, teóricos, filósofos que defenderam, com diversos tipos de argumentos, a supremacia do homem em relação à mulher. Uma verdade difícil de contestar já que “desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos” (BEAUVOIR, 2009, p. 101).

No entanto, a figura feminina esteve presente em todas as situações, e de certa forma, era necessária ao desenvolvimento humano, afinal a mulher enquanto fêmea, e dadas as condições biológicas de seu corpo, por muito tempo foi considerada a receptora da semente divina, a qual deveria ser depositada em seu ventre para gerar vidas, sendo tratada apenas como um receptáculo, caso não se adquirissem os conhecimentos científicos sobre procriação que se obtiveram posteriormente. Mas, diferente dos animais, ao fazer parte de uma sociedade que possui regimentos e diante dos ideais religiosos, servir à procriação não era apenas uma condição natural, já que isso só poderia acontecer sob o jugo do enlace matrimonial.

E a partir do momento em que essa condição também é imposta à mulher, ao sair da proteção do seio familiar será entregue ao marido, o qual possui direitos sobre ela, tal como uma propriedade e, em ambos os casos, deve obedecer e subjugar-se aos “sujeitos soberanos” que constituem a sociedade patriarcal, tornando-se ela

própria “patrimônio do homem, primeiramente do pai e em seguida do marido” (BEAUVOIR, 2009, p. 106).

A respeito dessa sociedade patriarcal, Virginia Woolf, em seu livro intitulado *Um teto todo seu* (2014) menciona que era “enorme a importância para o patriarcado de ter de conquistar, ter de governar, de achar que um grande número de pessoas, metade da raça humana, na verdade, é por natureza inferior” (WOOLF, 2014, p. 53-54). Essa inferioridade, conforme comenta a autora, talvez fosse necessária, já que revelava a preocupação que se tinha em reforçar a superioridade, o que explicaria mais uma vez o quanto a mulher era necessária ao homem, pois além de ser um receptáculo, servia como um espelho refletindo-o com o dobro do tamanho natural (WOOLF, 2014).

Feitas essas breves considerações, observa-se que ao longo da história a mulher teve de submeter-se ao que os homens decidiam e impunham a ela, e essa realidade perdurou por muitos séculos, já que as leis masculinas as impediam de lutar por seus direitos, de possuir bens, de viverem sozinhas, e relegavam-nas à esfera privada, ao papel de esposa, à dependência masculina, à criação dos filhos e aos afazeres domésticos.

Sobre os trabalhos domésticos das mulheres, em *Las mujeres y la historia de Europa* (2000), é possível observar que ao longo do tempo esses afazeres foram regidos por uma dupla perspectiva:

Por um lado, a de um trabalho exaustivo e não reconhecido, portanto incapaz de obter prestígio social e político; por outro, o discurso sobre a bondade de tal trabalho, a sua atribuição às mulheres pela sua própria ‘natureza’, e, portanto, o único prestígio que as mulheres podiam alcançar estava intimamente ligado à sua reprodução correta⁵ (BALLARÍN, *et al.*, 2000, p. 8-9).

Essa tentativa de tornar esse trabalho ligado ao lar uma virtude pertencente às mulheres, algo natural, demonstrando que elas seriam privilegiadas por realizá-lo, era apenas mais uma maneira de ludibriá-las.

Além disso, o fato de a mulher não possuir uma independência financeira e, em diversos casos, pouca instrução, faz com que ela tenha que aceitar as condições que

⁵ “De un lado la de un trabajo agotador y no reconocido, por tanto incapaz de procurar prestigio social y político; por otro el discurso sobre las bondades de dicho trabajo, su atribución a las mujeres por su propia “naturaleza”, y, por tanto, el único prestigio que podían alcanzar las mujeres estaba íntimamente unido a su correcta reproducción”

lhes são impostas, não ousando sequer a fazer reivindicações, optando pelo caminho mais fácil, reproduzindo os modelos que lhes foram ensinados desde a infância.

O acesso à educação também é outro fator que limitava as condições femininas, embora não se possa generalizar, já que havia diferenças relacionadas à classe social da qual faziam parte. As mulheres pertencentes à alta burguesia ou à aristocracia da Espanha, até metade do séc. XIX, eram ensinadas em casa, tendo, de certa forma, mais possibilidades de conhecimento, apesar de este, em um primeiro momento, adequar-se ao fato de pertencerem ao sexo feminino, ou seja, as lições perpassavam conhecimentos básicos, pois aprendiam a ler e a escrever, mas se fixavam nos cuidados da casa, nas obrigações que deveriam desempenhar posteriormente, como cozinhar, costurar e bordar. E se tinham contato com algo relacionado às artes, como música e pintura, era para deleite, não para incentivar talentos.

Já as famílias de classe média, embora mantivessem as aparências, não possuíam dinheiro para contratar um instrutor, um professor particular, dessa forma, restava-lhes colocar as filhas nos colégios religiosos, nos quais seriam alfabetizadas, porém, não alcançariam maior instrução, a não ser os conhecimentos morais e práticos para desempenhar suas funções domésticas.

Segundo Pilar Ballarín (1989, p. 245), “a educação se apresentará nesse momento como a condição prévia mais importante para a emancipação feminina, pois, a ignorância, não só mantém a mulher submissa, como também serve, por sua vez, para justificar essa submissão”⁶. Mesmo havendo muitas resistências, por se considerar inicialmente que a instrução da mulher era algo privado ou que deveria ser voltada apenas à educação moral, em 1857, a lei Moyano estabeleceu a obrigatoriedade de se criarem escolas tanto de meninos quanto de meninas, o que possibilitava o ingresso das classes populares aos colégios. No entanto, isso não assegurou o direito das mulheres a frequentarem as escolas. E com o passar dos anos, quando esse acesso ocorreu, o currículo por muito tempo permaneceu diferenciado, mantendo novamente as meninas em condições inferiores aos meninos.

Em relação aos níveis superiores de instrução, ainda estavam atrelados à questão das profissões que as mulheres poderiam exercer na época: magistério e

⁶ “La educación se presentará en ese momento como la condición previa más importante para la emancipación femenina, pues la ignorancia, se entiende, no sólo mantiene sometida a la mujer, sino que sirve, a su vez, para justificar dicho sometimiento.”

enfermagem são exemplos que necessitavam de conhecimentos mais específicos, embora, algumas mulheres já atuassem informalmente nessas áreas sem possuir titulação. A primeira por ser exercida em escolas particulares ou em suas próprias casas e a segunda por ser considerada uma ampliação dos serviços domésticos. Porém, a procura por um grau de instrução mais elevado, na época, era bastante baixo:

Se, como vimos, existiam poucas profissões, havia ainda menos mulheres - como diz Pardo Bazán - dispostas a entrar nelas. O ambiente social tinha elevado a vida doméstica a uma especialidade tão complexa que exigia a total dedicação feminina. Ao mesmo tempo que a casa tinha sido glorificada, o ambiente exterior apresentava-se com novos perigos. O trabalho da mulher da classe baixa era aceito como parte da ordem natural: lamentável, mas inevitável, e a classe alta ociosa servia de modelo⁷ (BALLARÍN, 1989, p. 254).

O fato de algumas mulheres conseguirem o direito de frequentarem as aulas universitárias antes do final do século, não lhes assegurou a garantia de poder atuar profissionalmente nessas áreas.

Porém, é ainda no século XIX que essas e outras mudanças começam a acontecer, e mesmo que não atinjam às mulheres como um todo, já que os acessos dependiam da classe social a que pertenciam, como já mencionado, ao menos permitem que em alguns estratos, certas transformações comecem a ocorrer, e embora as mulheres ainda não gozassem “dessa independência material que é uma das condições necessárias à liberdade interior” (BEAUVOIR, 2009, p. 140), iniciam de maneira mais efetiva suas participações na sociedade, não sem enfrentar desafios e preconceitos, tanto da classe masculina quanto de suas próprias companheiras de gênero que, de certa forma, ainda não sentiam necessidade de transformar suas realidades.

Talvez seja naquele século que a condição feminina começa a mudar de fato, visto que também haverá uma participação da mulher na produção. Com as fábricas, a força física que ainda as colocava em uma posição inferior se vê, na maioria dos casos, anulada por causa da utilização de máquinas, possibilitando, assim, que elas escapem do lar. A colaboração da mulher torna-se necessária devido ao crescimento

⁷ “Si pocas, como hemos visto, eran las profesiones, menos eran las chicas - como dice Pardo Bazán- dispuestas a ingresar en ellas. El ambiente social había elevado la vida doméstica a una especialidad tan compleja que exigía la total dedicación femenina. Al tiempo que se había glorificado el hogar, el medio exterior se presentaba con nuevos peligros. El trabajo de la mujer de clase baja se aceptaba como parte del orden natural: lamentable pero inevitable y la clase alta ociosa servía de modelo”.

das indústrias cuja mão de obra masculina precisa ser reforçada, permitindo assim, uma reconquista da importância econômica que haviam perdido desde as épocas pré-históricas. Por poder desempenhar esse novo papel, é também naquele período que as mulheres se liberam, em grande parte, das servidões da reprodução, tornando-se senhoras de seu corpo (BEAUVOIR, 2009).

Além das mulheres trabalhadoras, outro exemplo que se pode citar são as escritoras da época oitocentista, que mesmo destinadas aos afazeres domésticos, sem ter “um teto todo seu”, arriscaram-se a adentrar-se no mundo das letras demonstrando que era possível expressar-se por meio da escrita fora dos diários íntimos. Certamente não foi uma tarefa fácil, e muitas eram obrigadas a se esconder, a publicar seus textos sob pseudônimos, mas aos poucos foram abrindo espaço num âmbito que até então, com raras exceções, era totalmente masculino.

Em Madri, capital da Espanha, principalmente nos fins do séc. XIX, a efervescência era sentida. Ali se concentravam muitas das oportunidades de trabalho, algo que atraiu diversas pessoas a saírem de suas províncias e mudarem-se para lá. Dentre o público que se deslocava, mulheres de âmbitos mais humildes da população com intuito de melhorarem suas condições de vida, empregavam-se em dois setores: trabalho doméstico e confecção. Havia também as que trabalhavam no comércio e na antiga Fábrica de Tabacos. Já as representantes da burguesia eram atraídas, dentre outras coisas, pela possibilidade de prosperar na carreira literária (RODAL, *et al.*, 2007).

É nesse cenário que, além de oportunidades de trabalho, ofertava um desenvolvimento cultural quase inexistente em outras cidades que mulheres como Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova, Carmen de Burgos, Blanca de los Ríos, María Lejárraga, Concepción Gimeno de Flaquer, Julia de Asensi, María de Atocha Osario y Gallardo e Rosario de Acuña vão destacar-se no campo jornalístico e literário madrileno. “Madri era a proximidade ao poder, o lugar onde os destinos de uma nação eram governados por uma elite de homens e, eventualmente, alguma mulher”⁸ (RODAL, *et al.*, 2007, p. 15).

Neste período da história, não eram muitas as mulheres que se arriscavam na carreira de escritora e boa parte delas asseguravam-se economicamente de outra maneira, seja por serem casadas ou por virem de famílias ilustres que lhes garantiam

⁸ “Madrid era la cercanía al poder, el mentidero donde regían los destinos de una nación una élite de hombres y, eventualmente, alguna mujer”

o sustento, já que a maioria pertencia à classe média ou à aristocracia. Isso, de certa forma, é o que lhes permitirá dedicar-se ao mundo das letras, sem necessariamente depender financeiramente desse ofício.

É importante observar que as escritoras espanholas daquele momento, distinguem-se consideravelmente das colegas europeias e também das americanas, conforme o que diz Simón Palmer (1983, p. 484), “fica claro que a literatura não foi um meio que serviu para as nossas autoras denunciarem uma situação coletiva, partindo de suas próprias experiências, como aconteceu em outros países”⁹, pois, boa parte das escritoras espanholas do séc. XIX, com poucas exceções dentre as quais se pode citar Concepción Arenal e Emilia Pardo Bazán, ainda defendiam uma posição em que conciliavam os afazeres domésticos com a escrita, não se opondo ao que se esperava delas enquanto representantes do sexo feminino.

Já, o meio de comunicação mais utilizado e que fomentará a participação das mulheres na produção literária daquela época será a imprensa. Segundo Josefina de Andrés Argente, no capítulo “Ofício de escritoras”: “a imprensa era o veículo mais seguro para a sua aceitação no mundo das letras, sendo quase o único com que podiam contar no início das suas carreiras”¹⁰ (RODAL, *et al.*, 2007, p. 51). Esse importante espaço permite que as vozes femininas sejam proliferadas, que as mulheres possam expressar-se por meio da escrita num tempo em que o cânone era predominantemente patriarcal, já que tudo pertencia aos homens; eles eram os críticos respeitados, os donos dos teatros, das editoras, das gráficas etc. Devido a isso, em diversas ocasiões, também necessitaram adequar-se às regras sociais para transitar nesses meios, por mais que fossem elas as responsáveis pelas edições a serem publicadas, em muitos *periódicos* apareciam como colaboradoras, tendo quase sempre como editor uma figura masculina.

Esse pequeno panorama referente ao papel da mulher espanhola oitocentista contextualiza um período do qual fez parte a escritora Julia de Asensi, enfoque deste estudo, a qual trilhou todos esses caminhos, ora amparada, ora em detrimento das figuras masculinas que dominavam o cenário literário madrileno da época. Trajetória esta que inevitavelmente se refletiu de uma forma ou de outra em sua obra e em sua

⁹ “queda claro que la literatura no fue un medio que sirviera a nuestras autoras para denunciar una situación colectiva, partiendo de su propia experiencia, como sucedió en otros países”

¹⁰ “la prensa constituyó el vehículo más seguro para su aceptación en el mundo de las letras, siendo casi el único con el que contaron al inicio de sus carreras”

carreira, daí a importância de mencionar algumas informações sobre a época histórica, social, e cultural da autora (VEGA, 2005).

2.2 VIDA E OBRA DA ESCRITORA MADRILENHA JULIA DE ASENSI

Julia Dolores Francisca de Paula Ramona Mónica de Asensi y Laiglesia nasceu no dia 04 de maio de 1849, em Madri, Espanha. Filha de Tomás de Asensi y Lugar, diplomata, diretor de Comércio no Ministério do Estado e primeiro Secretário do Estado e de María del Rosario Laiglesia.

A posição social que ocupava a família permitiu que ela recebesse uma educação bastante ampla, principalmente no que se refere às questões literárias, já que desde cedo demonstrou interesse pelas letras; não só ela, mas também seus irmãos. Autodidata, aprendeu línguas: francês, alemão e italiano e costumava ter contato com literatos e intelectuais que frequentavam sua casa a convite de seu pai.

Aos sete anos escreveu seus primeiros versos. Seus escritos posteriores demonstram que possuía conhecimentos referentes tanto à literatura contemporânea quanto à literatura clássica. Mas é em 1873 que ela publica, em jornais da época, suas primeiras poesias e artigos literários, dando início oficialmente a sua carreira como escritora.

É importante ressaltar o papel da imprensa naquele período, como já mencionado, pois, era nos jornais que as escritoras mulheres garantiam timidamente seu espaço. “A Imprensa Jornalística ocupou uma posição decisiva como meio de expressão escrita [...] e se tornou o principal veículo de expressão para todos aqueles que, ligados às carreiras literárias, decidiram publicar os seus escritos”¹¹ (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 12). E será nos *periódicos* e revistas femininas que Julia de Asensi também publicará boa parte de sua obra, à qual temos acesso hoje em dia.

Segundo Isabel Díez Ménguez:

em relação a outras escritoras contemporâneas, pelo tipo de formação e apoio familiar que tinha recebido, foi um caso privilegiado, devido à

¹¹“La Prensa Periódica ocupó un puesto decisivo como medio de expresión escrita [...] y se convirtió en el vehículo principal de expresión de todos aquellos que vinculados a la carrera literaria decidieron publicar sus escritos”

configuração social que confinava as mulheres à esfera do lar e aos seus deveres domésticos como mãe e esposa¹² (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 22).

Como bem pontua Díez Ménguez, a mulher no século XIX espanhol continuava relegada ao papel de mãe, esposa e dona de casa. Desde que nascia já era preparada para cuidar do lar, dos filhos, do marido, realizar as tarefas domésticas, e isso, por si só, já era o suficiente.

Havia a ideia de que as mulheres não necessitavam pensar, instruir-se, pois atrapalharia a rotina diária, e que deveriam casar-se; afinal, não contrair matrimônio era considerado um fracasso. Isso tudo fazia com que elas ficassem confinadas ao ambiente familiar, dificultando muitas vezes a possibilidade de alcançar outros saberes.

Essa condição, mesmo para aquelas que conseguiram transpor as barreiras, fica explícita no trecho escrito por Matilde Gómez a respeito da escritora, em que observa que ela somente escreve quando não há tarefas domésticas para realizar:

Julia de Asensi, enfim, não é uma literata pedante, que passa os seus dias a estudar frases artificiais para alucinar os outros, apenas dedica à poesia as horas que as suas tarefas domésticas lhe permitem, e tendo uma imaginação poética e fantástica, nunca aparece aos olhos do mundo vestida com aquele romantismo que geralmente caracteriza aqueles que cultivam esta sublime manifestação de arte¹³ (GOMÉZ, 1881, p. 640).

Em 1875, seu irmão Tomás de Asensi funda o jornal *La mesa revuelta* do qual Julia de Asensi passa a ser assídua colaboradora. Entre suas páginas se encontram mais de 30 escritos dela, a maioria poesia. Também colaborou escrevendo para *La Lira Española*, *El Autógrafo*, *La Moda Elegante Ilustrada*, *El Folletín* dentre outros. “Ao lado de dois jornais notáveis da Restauração, *La Época* e *El Imparcial*, surgem publicações menores, algumas delas dedicadas às mulheres ou à família, outras à

¹²“en relación con otras escritoras contemporáneas, por la clase de formación y apoyo familiar que había recibido venía a ser un caso privilegiado, debido a configuración social que circunscribía a la mujer al ámbito del hogar y sus labores domésticos como madre y esposa”

¹³“Julia de Asensi, en fin, no es una literata pedantesca, que pasa el día estudiando frases artificiosas para alucinar a los demás, solo dedica a la poesía las horas que sus quehaceres domésticos se lo permiten y teniendo una imaginación poética y fantástica, jamás aparece a los ojos del mundo revestida con ese romanticismo que caracteriza generalmente a las que cultivan esa sublime manifestación del arte”

vida cultural e artística”¹⁴ (RODAL, *et al.*, 2007, p. 50), no qual se encaixam as citadas acima.

Por esses anos realizou suas primeiras traduções dos poetas franceses Alfred Musset e Théophile Gautier, pertencentes ao movimento romântico, colocando à prova o domínio que possuía das línguas estrangeiras e de certa forma reafirmando o que Casanova (2002) ressalta sobre a influência que os referenciais franceses tiveram sobre os escritores dos demais países naquela época.

A comédia *El amor y la sotana*, que ela havia escrito com 19 anos, em parceria com seu irmão, peça de um ato e em verso, só estreou no Teatro Martín de Madri em 4 de maio de 1878, sendo o único texto teatral em que teve destaque.

Em 1880 a escritora publica seu primeiro romance intitulado *Tres amigas*. A obra está precedida por um prólogo de Luis Alfonso e traz 15 cartas escritas por três personagens: Susana, Luisa e Teresa, que como o título indica, estão ligadas por uma forte amizade. Embora se trate de uma obra ficcional, a própria Julia de Asensi encerra seu primeiro romance de maneira irônica, demonstrando que o destino das mulheres parece estar atrelado a certas instituições:

Nós, *as inseparáveis*, temos o nosso destino traçado, muito diferente na verdade. Só Deus, na sua sabedoria, pode dizer a quem concedeu o melhor prêmio. Você casada, Luisa morta, eu uma freira... qual será a mais afortunada das três?

Afetuosamente,
Teresa¹⁵

(ASENSI, 1880, p. 78. Grifo da autora).

Naquela época, já havia algumas escritoras mulheres reconhecidas, dentre elas pode-se destacar: Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), Concepción Arenal, Angela Grassi, Emilia Pardo Bazán etc. No entanto, uma iniciante, ao apresentar sua obra à imprensa, para que fosse publicada como livro e para evitar as críticas a que eram constantemente submetidas, recorria a um aval masculino, ou seja, solicitava a algum escritor de prestígio que a recomendasse à sociedade, prefaciando-a. Isso explica o prólogo escrito por Luis Alfonso a seu primeiro romance mencionado acima:

¹⁴“Al lado de dos notables diarios de la Restauración, La Época y El Imparcial, surgen publicaciones de menor rango, algunas de ellas consagradas a la mujer o a la familia; otras dedicadas a la vida cultural y artística”

¹⁵“Nosotras las *inseparables* tenemos nuestro destino trazado, muy distinto en verdad. Solo Dios en su sabiduría puede conocer a cuál ha concedido mejor premio. Tú casada, Luisa muerta, yo monja... ¿cuál será más dichosa de las tres? Tuya afectísima, Teresa”

Se a Srta. Julia de Asensi aceitasse, em vez de um prólogo, uma opinião claramente expressa, eu lhe diria:

- Li o seu romance seguidamente e sem lhe largar a mão, e achei-o curto.

Mas a senhorita Julia de Asensi caiu no erro de pensar que este romance precisa de um prólogo, imaginando sem dúvida que, como uma jovem senhora, precisa do braço de um cavalheiro para entrar num livro, como para entrar num salão.

E, no entanto, ela está enganada. Ao chegar a uma porta (como que para dizer uma capa) o cavalheiro cede o lugar à senhora. É assim que deve ser neste caso, e a autora, seguindo o meu conselho, deve imprimir o prólogo no final do livro [...] ¹⁶ (ASENSI, 1880, III).

Em uma carta enviada por Luis Alfonso a Leopoldo Augusto de Cueto, marquês de Valmar, diplomata, historiador e também crítico literário, datada de 09 de junho de 1880, ele, de certa forma, também solicita o aval do parceiro referente à obra *Tres amigas* de Julia de Asensi: “suponho que confirmará com seu parecer, o meu, a respeito da novela de Julia de Asensi, o que exprimi no prólogo da mesma”¹⁷ e de alguma maneira confirma mais uma vez que a escritora necessitou do amparo masculino para ser aceita de fato como romancista. O que vai ao encontro do que disse Simone de Beauvoir, “mesmo o homem mais simpático à mulher nunca lhe conhece bem a situação concreta. Por isso, não há como acreditar nos homens quando se esforçam por defender privilégios cujo alcance não medem” (BEAUVOIR, 2009, p. 24).

Luis Alfonso fez o prólogo, dizendo que ela não necessitava ser apresentada, que isso era um erro, mas, ainda assim, pediu que outro companheiro, também crítico literário, reforçasse sua opinião para assim demonstrar que havia mais escritores que estavam de acordo com a produção da romancista.

Também podemos encontrar em trechos do prólogo o que comenta Josefina de Andrés Argente, “é de notar que nestas breves introduções se enalteciam, quase sistematicamente, certas características físicas e humanas das autoras: beleza, simpatia, esbelteza, compromisso religioso, etc.”¹⁸ (RODAL, *et al.* 2007, p. 46),

¹⁶“Si la señorita Julia de Asensi aceptara en vez de prólogo, una lisa opinión llanamente expresada, le diría: - He leído seguidamente y sin soltarla de la mano la novela de usted y me ha parecido corta. Pero la señorita Julia de Asensi ha caído en el error de que esta novela necesita prólogo, imaginando sin duda que en su calidad de señorita ha menester, para entrar en un libro, como para entrar en un salón, del brazo de un caballero. Y aun así yerra. Al llegar a una puerta (como si dijéramos a una portada) el caballero cede el paso a la señora. Así debiera suceder en este caso, y la autora, siguiendo mi consejo, imprimir el prólogo al final del libro”

¹⁷“Supongo que confirmará usted con su parecer el mío tocante a la novelita de Julia Asensi, que he expresado en el prólogo de la misma”

¹⁸“hay que resaltar que en estas pequeñas introducciones se alababan, casi sistemáticamente, algunas características físicas y humanas de las autoras: belleza, simpatía, esbeltez, compromiso religioso, etc.”

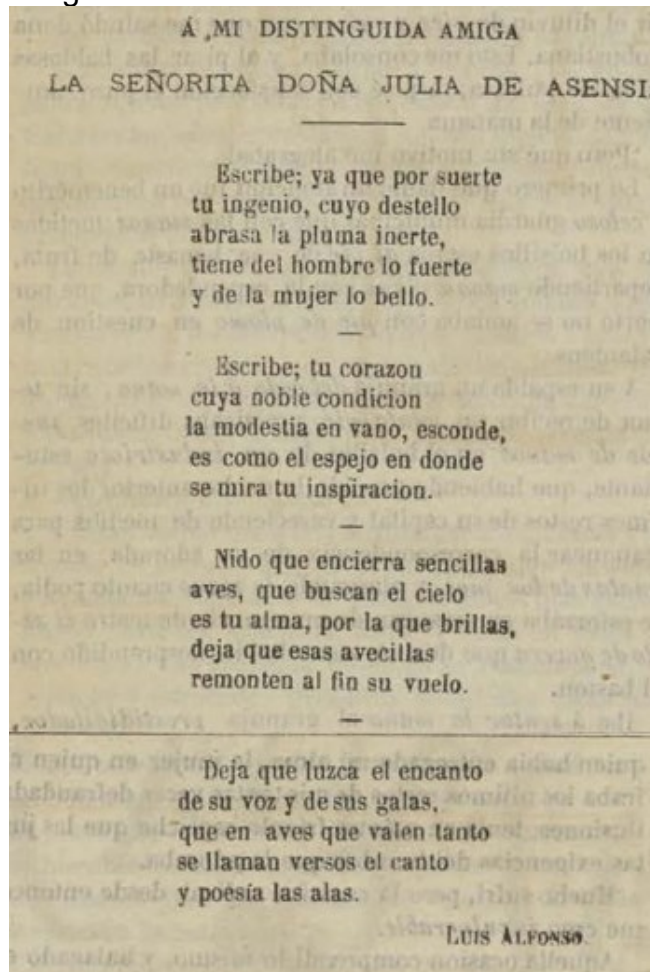
quando Luis Alfonso reforça, logo ao início, que, apesar da juventude e encantos da autora, a obra não necessitava de escudeiro que a defendesse. Ao mencionar que um desavisado após ler a obra, se não soubesse a sua autoria perceberia que se tratava de alguém sensível, bom, inteligente, mas que essa sensibilidade, bondade e inteligência eram essencialmente femininas. E por fim, quando se utiliza de uma metáfora para dizer que a obra faz parte “dos manjares literários de Julia de Asensi”, mas que esses “são alimentos próprios da mesa de uma mulher, melhor dizendo, de uma senhorita”¹⁹ (1880, VII).

Em geral, Asensi manteve amizade com vários poetas e escritores contemporâneos a ela, mas o escritor e crítico literário Luis Alfonso y Casanova certamente lhe era o mais próximo, pois sempre frequentou as reuniões realizadas em sua casa, e foi um dos grandes incentivadores do seu trabalho. Mesmo depois do falecimento de Tomás de Asensi y Lugar, ele se manteve presente. Inclusive, após 1880, já casado, é Luis Alfonso quem abre as portas de sua própria casa para reunir os literatos da época, entre eles a escritora, mantendo a amizade que somente se rompe com o precoce falecimento do autor em 1892.

Na edição nº 5 de 07 de maio de 1875 de *La mesa Revuelta*, Luis Alfonso dedica um poema a “Distinguida amiga La señorita Doña Julia de Asensi”, conforme imagem a seguir, e, na primeira estrofe, diz: “Escreve, já que por sorte/seu talento, cujo brilho/abrsa a caneta inerte/tens do homem o que é forte/e da mulher o que é belo”, demonstrando que a escritora possui qualidades que comumente são atribuídas aos homens, como seres fortes, sem perder a beleza, que costuma ser destinada às mulheres, deixando mais uma vez evidente o pensamento machista/sexista vindo, inclusive, daquele que se diz incentivador do trabalho da autora, mas que posteriormente, no prólogo do romance, tenta atenuar dizendo que a escrita de Asensi transcende o fato de ela ser mulher, não necessitando ser apresentada.

¹⁹“son viandas propias de la mesa de una mujer, mejor dicho, de una señorita”

Figura 2 – Poema de Luis Alfonso



Fonte: La mesa Revuelta

Essa defesa da mulher, em determinados momentos, causou controvérsia nos jornais da época. Conforme relata Díez Ménguez “a 4 de setembro de 1879 foi publicada uma carta em *El Folletín* dirigida ao diretor da *Revista Malacitana*, Sr. José Carlos Bruna, que respondia à polémica 'A mulher sente ou não espiritualmente?' [...] O Sr. Navarro manifesta-se contra a mulher e o Sr. José M. Alcalde a favor”²⁰. Isso exigia uma resposta feminina e Julia de Asensi enviou de Madri, alguns versos com a réplica ao Sr. Navarro: “Algo bom nos resta/por isso argumento/que coração temos/melhor que o seu”²¹, ousando defender a mulher, mesmo que seja somente no campo dos sentimentos, já que admite a superioridade dos homens em todos os outros aspectos (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 33), refletindo, de certa forma, a realidade social da época.

²⁰“El 4 de septiembre de 1879 se publicó en ‘El Folletín’ una carta dirigida al director de la ‘Revista Malacitana’, D. José Carlos Bruna que respondía a la controversia ‘¿Siente o no siente espiritualmente la mujer?’ [...] Sr. Navarro reza en contra a la mujer y el Sr. José M. Alcalde a favor”

²¹“Algo bueno nos resta,/ por eso arguyo/que el corazón tendremos/ mejor que el suyo”

Esse fato só ressalta o quanto a opinião masculina, em relação às mulheres estarem ocupando espaços, como os dos jornais, estava carregada de preconceito. Embora alguns fossem mais amenos e as defendessem, é muito provável que a sociedade conservadora, de maneira geral, concordasse com Navarro e fosse contra a escrita feminina naquele período. Por isso, mais uma vez o papel da imprensa foi fundamental ao dar voz às escritoras.

A importância desse meio de comunicação ao dar espaço a essas vozes é ressaltada no livro *Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)* no qual podemos encontrar a seguinte afirmação: “para as mulheres, o jornalismo foi um lugar privilegiado para a escrita, em comparação com os meios mais acadêmicos ou literários, onde provavelmente era mais difícil participar”²² (RODAL, *et al.*, 2007 p. 22).

Apesar de muitas mulheres da época só terem publicado em jornais, Asensi, depois de seu primeiro livro propriamente dito, continuou escrevendo e publicando suas obras, dentre as quais se seguiram *Leyendas y tradiciones en prosa y verso* (1883) e *Novelas cortas* (1889). É possível encontrar referência a essa publicação de 1883 um ano depois, na primeira edição do periódico *La Ilustración de España*, de Saturnino Calleja, de 08 de junho de 1884, na seção de anúncios, cujos títulos de livros da Biblioteca Universal, coleção dos melhores autores antigos e modernos nacionais e estrangeiros, são apresentados e dentre as três escritoras mencionadas Julia de Asensi e *Leyendas y tradiciones* aparecem.

Além de escrever poemas, uma peça teatral e romances, a escritora também escreveu contos, e depois de publicar sua primeira fábula *La fuerza de la costumbre*, em 1894, enquanto continuava traduzindo Gautier e agora também Schiller, demonstra indícios de que se interessará por uma literatura infantil, cujo objetivo além de divertir era o de ensinar. “O tom da boa educação e das boas maneiras nos costumes das crianças é o objetivo perseguido numa literatura que a partir de agora dedicaria completamente às crianças, entre as quais se encontravam os seus sobrinhos”²³ (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 38).

De 1894 a 1915 todas as suas publicações são dirigidas a esse público, dentre as quais podemos destacar: *Santiago Arrabal: historia de un pobre niño* (1894), *Auras*

²²“para las mujeres el periodismo ha sido un lugar privilegiado para la escritura, comparado con los medios más académicos o literarios, donde seguramente les resultaba más difícil participar”

²³“El tono de buena educación y correctas formas en las costumbres infantiles es el objetivo perseguido en una literatura que a partir de ahora dedicaría completamente a los niños, entre los que se encontraban sus sobrinos”

de Otoño. *Cuentos para niños y niñas* (1897), *Brisas de primavera. Cuentos para niños y niñas* (1897), *Cocos y hadas. Cuentos para niñas y niños* (1899), *Biblioteca Rosa* (1901), *Las estaciones. Cuentos para niños y niñas* (1907), *Molinos de Levante y otras narraciones* (1915) e *La siempreviva de invierno y otras narraciones* (s/a).

Dentre essas obras mencionadas acima, o livro *Las estaciones. Cuentos para niños y niñas* (1907) foi um dos que também recebeu um prólogo, neste caso escrito por Emilio Gante, em que mais uma vez o que se ressalta são as características da autora as quais lhe servem para transmitir ensinamentos “e com a requintada delicadeza própria do sexo belo, sabe acrescentar detalhes e cerzir conselhos educativos que tornam a leitura destes Contos mais útil e interessante”²⁴ (ASENSI, 1907, p. 6). Sobre isso, María del Carmen Simón Palmer no artigo “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, irá comentar que os colegas do sexo masculino se mostravam “mais indulgentes se o conteúdo se tratasse de contos infantis, gênero que consideravam apropriado para que a mulher o cultivasse”²⁵ (SIMÓN PALMER, 1983, p. 487).

São características recorrentes destes contos da autora, dedicados ao público infantil, “a defesa da virtude, em particular a caridade, exemplificada pelo bom comportamento das crianças, a ternura, a inclinação para os mais fracos, etc.”²⁶ (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 39). E por mais que, em alguns deles, haja a presença de elementos do mundo sobrenatural “muito raro é aquele que tem apenas um caráter fantástico sem conter uma profunda lição moral”²⁷ (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 39).

Não se pode ignorar o fato de que, nesse período, algumas mulheres passaram a ser educadoras e a trabalhar em escolas, ampliando esse cenário no qual a temática dos contos de Asensi se encaixavam, além do aumento das publicações de revistas infantis, o que pode ter contribuído para que suas histórias ganhassem espaço na sociedade da época e a autora optasse por esse tipo de literatura escrevendo-o até o final de sua vida.

Por fim, após sua última publicação em 1915, não há mais registros de textos escritos por Julia de Asensi. Sabe-se também que ela não se casou e não teve filhos,

²⁴“y con la exquisita delicadeza peculiar al sexo bello, sabe acoplar detalles y zurcir consejos educativos que hacen más útil e interesante la lectura de los aludidos presentes Cuentos”

²⁵“indulgentes si el contenido se trataba de cuentos infantiles, género que encontraban apropiado para que lo cultivase la mujer”

²⁶“la defensa de la virtud, en especial la caridad, ejemplificada en el buen comportamiento de los niños, la ternura, la inclinación hacia el más débil, etc.”

²⁷“muy raro es el que únicamente reviste un carácter fantástico sin encerrar honda lección moral”

passando seus últimos anos em companhia da irmã Celia de Asensi. A escritora faleceu em 07 de novembro de 1921 devido a uma doença chamada uremia que já a debilitava há alguns anos. Seus restos mortais se encontram depositados no cemitério de San Lorenzo de Madri.

2.2.1 De poeta romântica a contista infantil

O século XIX espanhol, do qual fez parte a escritora Julia de Asensi, foi marcado por dois movimentos literários bastante distintos: o Romantismo e o Realismo. Enquanto no primeiro, pertencente ao início do século, os autores tendenciavam a caracterizar seus escritos por meio de uma fuga da realidade, em que os ambientes tinham tons noturnos, misteriosos, a natureza era exaltada, os sentimentos exagerados e os personagens das narrativas normalmente sentiam saudades ou sofriam por amor, encarando a vida de maneira subjetiva e fantasiosa.

O segundo, como o próprio nome já diz, surgido na metade do século XIX, tende a refletir um pouco mais a realidade da época, deixando de lado as subjetividades. O desenvolvimento industrial, o progresso científico, a expansão da burguesia contribuem para isso, e os ambientes passam a ser descritos com mais detalhes, incluindo também os setores menos favorecidos e o meio rural. Já os personagens, estes retratam a sociedade burguesa espanhola, inclusive em seus aspectos psicológicos.

Entre os vários escritores que se destacaram nestes movimentos, pode-se citar José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer e Mariano José de Larra, no Romantismo; Leopoldo Alas, Benito Pérez Galdós e Juan Valera no Realismo.

Além disso, nos anos 1880, na Espanha o naturalismo francês, conforme comenta Pascale Casanova (2002), “considerado como revolução literária, tanto formal quanto ‘política’, é objeto de um longo debate e de grandes polêmicas. Importado da França, é um instrumento de crítica do moralismo e do conformismo das representações romanescas ligadas ao pós-romantismo” (CASANOVA, 2002, p. 133).

Assim, percebe-se que havia na realidade três frentes literárias desenvolvendo-se praticamente ao mesmo tempo: o movimento romântico que foi breve em comparação aos outros países europeus, pois, quando começa a ganhar corpo em relação às produções escritas, logo é suplantado pelo movimento realista a partir de concepções estéticas antagônicas, e a este, agrega-se o naturalismo,

principalmente quando Emilia Pardo Bazán (1852-1921) publica *La Cuestión palpitante* (1883), coletânea de artigos sobre a questão do romance realista e do naturalismo francês, introduzindo uma ruptura na cronologia literária nacional (CASANOVA, 2002).

Como se observa, embora no período em que Julia de Asensi produzia seus textos houvesse três movimentos disputando a cena literária, ela destacou-se como uma autora romântica, principalmente em relação aos poemas que escreveu. Segundo Díez Ménguez:

o sentimento amoroso, tão diretamente expresso na poesia romântica masculina, manifestou-se no amor caridoso, doce e inocente. Para expressar a melancolia que percorre toda a sua obra poética, bem como a solidão presente na sua vida real, a desilusão ou a dor, Julia de Asensi, como muitas outras escritoras, sentiu a necessidade de imaginar um mundo melhor, ideal, e para isso fez uso de elementos típicos do romantismo, tais como a noite como cenário do vago e misterioso, mas também do imaculado e da natureza como o estado mais puro e seguro para sonhar.²⁸ (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 19).

Aparentemente, essa temática era bem aceita perante a crítica quando se tratava de textos femininos, já que “era tolerável que as mulheres escrevessem versos de temática amorosa, de exaltação ao matrimônio ou a Deus, mas a política e o teatro lhes estavam vedados”²⁹ (RODAL, *et al.*, 2007, p. 40). No entanto, é importante observar que o movimento romântico na metade do século XIX entra em declínio dando lugar ao Realismo e perdendo sua posição dominante no sistema literário espanhol. Isso provoca uma mudança nos interesses do público leitor e na produção dos escritores e escritoras da época.

Concomitantemente a isso, Julia de Asensi também atuou como tradutora. E segundo Sherry Simon, para algumas mulheres “a tradução é considerada um modo de *engajamento* com a literatura, como uma espécie de ativismo literário”³⁰ (SIMON, 2005, p. 9. grifo da autora.). Não é intenção fazer uma análise das traduções de Asensi para saber se ela foi uma ativista, mas sim, trazer à tona esse fato para realizar o

²⁸“El sentimiento amoroso, tan directamente expresado en la poesía romántica masculina, quedaba manifestado en el amor caritativo, dulce e inocente. Para expresar la melancolía que recorre su obra poética entera, así como la soledad presente en su vida real, el engaño o el dolor, Julia de Asensi, como muchas otras escritoras sintieron la necesidad de imaginar un mundo mejor, ideal, y para ello se valieron de elementos tópicos del romanticismo, tales como la nocturnidad como escenario de lo vago y misterioso, pero también de lo intachable y de la naturaleza como el estado más puro y seguro para ensoñar”

²⁹“era tolerable el que la mujer escribiera versos de temática amorosa, de exaltación al matrimonio o a Dios, pero la política y el teatro le estaban vedados”

³⁰“Translation is considered as a mode of engagement with literature, as a kind of literary activism.”

seguinte questionamento: teria ela buscado espaço no meio literário enquanto tradutora?

Muitas mulheres, em diferentes épocas recorreram ao ofício de tradutoras para poderem escrever, já que a sociedade não lhes permitia, “eram encorajadas a traduzir textos religiosos ao mesmo tempo em que eram proibidas de realizar qualquer outro tipo de atividade de escrita pública”³¹ (SIMON, 2005, p. 3). Não era o caso de Asensi, pois, quando realizou suas primeiras traduções, possuía muitos poemas e artigos literários publicados, no entanto, além de escritora, transformar-se em tradutora certamente lhe deu um pouco mais de visibilidade, além de contribuir com seu aprendizado de escritora, embora, de acordo com a própria Simon (2005), mulheres e tradutores têm sido historicamente as figuras mais fracas em suas respectivas relações.

A isso, acrescenta-se que os poemas traduzidos pela autora acabam influenciando sua própria poesia, fato que foi percebido por Isabel Díez Ménguez, em análise a sua obra, e considerado algo positivo: “se há algo em comum entre Julia e estes poetas românticos franceses do início do século, é o sentimentalismo subjetivo romântico, o canto ao sentimento tingido com um verniz de melancolia”³² (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 27). Porém, isso só reforça o que comenta Pascale Casanova (2002) em relação ao reconhecimento que se tem do capital literário como sendo “ao mesmo tempo o que se tenta adquirir e o que se reconhece como condição necessária e suficiente para entrar no jogo literário mundial; permite medir as práticas literárias pelo padrão de uma norma reconhecida como legítima por todos” (CASANOVA, 2002, p.32). E para aquela época, a referência de literariedade francesa era indiscutível.

Os romances publicados por Asensi também se encaixavam na temática romântica, pois apresentavam personagens cujas histórias estavam permeadas de sentimentalismo e, por vezes, até de um certo tom lúgubre e misterioso. Porém, com o passar do tempo é nítida a opção da escritora por dedicar-se a outros gêneros, como é o caso dos contos infantis, os quais irão destacar-se dentre as suas produções posteriores.

³¹“Women were encouraged to translate religious texts when they were forbidden from undertaking any other kind of public writing activity”

³²“si hay algo en común entre Julia y estos poetas franceses románticos del principio del siglo es el subjetivo sentimentalismo romántico, el canto al sentimiento teñido de un barniz de melancolía”

Surge aqui um outro questionamento: embora o Romantismo fosse um movimento em declínio a partir da metade do séc. XIX, dividia uma posição central no sistema literário espanhol da época, e, por consequência, Julia de Asensi, enquanto escritora romântica, usufruía desse prestígio. Por que então, dedicar-se a uma literatura que possuía seu espaço voltado apenas a nichos específicos? Teria ela encontrado uma opção mercadológica mais promissora onde conseguiria continuar publicando seus textos sem enfrentar resistências?

Embora não se tenha como afirmar o porquê dessa opção, tudo indica que ela também teve visibilidade ao publicar textos direcionados às crianças. Era comum na época escritores já reconhecidos serem convidados a participar de coletâneas voltadas ao público infantil, dando assim, credibilidade às obras. E, conforme destaca Díez Ménguez “a subjetividade dos seus escritos, que sempre conservaram o estilo simples de quem procura constantemente amenidade e nobres ensinamentos [...]”³³ (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 25), foram responsáveis pelo fato de que em 1915, *La colección Isabelina* desse à escritora a oportunidade de publicar uma recopilação de seus muitos contos dedicados a *los niños y niñas* na edição catalã. Além disso, conforme sua biografia, em 1905 apareceu publicado em Boston uma edição com seis relatos de Asensi, com notas e vocabulário de Edgar S. Ingrahan, para iniciar estudantes estrangeiros à língua espanhola, evidenciando, dessa forma, que seu estilo agradava o público e o mercado da época.

Se era uma busca por novos espaços, uma exploração criativa ou um ramo rentável recém-descoberto, as pesquisas todas até o momento não conseguem sugerir. Mas o fato é que a escritora romântica dos folhetins encontrou, ironicamente, no universo de fantasia que começava a explorar, uma boa dose do novo Realismo que invadia a Espanha. Talvez até acompanhando, ou mesclando, as referências que surgiam.

Se o fato de ela ter se dedicado à literatura infantil está relacionado às dificuldades que as escritoras ainda enfrentavam na época ou ao fato de que “no início do século XX, a imagem da escritora incansável e capaz começou a substituir a da poetisa sentimental e caseira, sendo a mulher jornalista a mais comum”³⁴ (RODAL, *et*

³³“la subjetividad de sus escritos, que conservaron siempre un estilo llano de quien constantemente procura amenidad y nobles enseñanzas [...]”

³⁴“a principio del siglo XX, la imagen de la escritora infatigable y capaz comenzó a sustituir a la de la poetisa sentimental y hogareña, siendo la mujer periodista la más corriente”

al., 2007, p.48), é outra questão que não será possível responder de maneira precisa, mas, conforme afirma Díez Ménguez:

o tom de simplicidade e moralidade que se registram nas produções de Julia de Asensi destinadas à infância, assim como as lições úteis e proveitosas que ensinam, respondiam por um lado ao importante papel atribuído às mulheres na sociedade como educadoras de crianças que eram a base das futuras gerações³⁵ (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006, p. 39)

Dessa forma, pode-se inferir que, mesmo tendo encontrado lugares enquanto escritora no séc. XIX, Julia de Asensi, assim como muitas outras autoras, teve de enfrentar certas barreiras para que sua produção literária pudesse ser reconhecida. Ela, talvez, durante esse percurso, tenha se encontrado tanto na poesia quanto na prosa, porém, a escolha por um gênero específico como o dos contos infantis, por meio dos quais ela era aceita e publicada, demonstra que essa opção certamente não foi por acaso, pois, além de refletir seu posicionamento diante das mudanças que estavam ocorrendo, preferindo manter-se à margem, também reforça o mencionado por Simón Palmer a respeito da maioria das escritoras espanholas daquela época não usarem a literatura em prol de uma causa coletiva, mas sim, como expressão de algo adequado ao momento histórico vivido (SIMÓN PALMER, 1983).

2.3 A INFÂNCIA E A LITERATURA INFANTIL

Falar sobre a infância torna-se imprescindível, já que os contos escritos por Julia de Asensi, objetos deste estudo, classificam-se como literatura infantil do séc. XIX. Além disso, conforme ressalta Gemma Lluch (2004, p. 26-27), “sempre que iniciamos a análise de um relato é necessário ter informação do contexto em que foi criado e recebido”³⁶. Assim, além das informações sobre a autora, já tratadas anteriormente, é relevante compreender quem era o público para o qual se destinavam os contos e qual era a concepção desse tipo de literatura para a época, tanto na Espanha quanto no Brasil.

³⁵“el tono de sencillez y moralidad que se registran en las producciones que Julia de Asensi destina a la infancia, así como las útiles y provechosas enseñanzas de que ellas se desprenden, respondían por un lado al importante papel asignado a la mujer en la sociedad como educadora de unos hijos que eran la base de las futuras generaciones”

³⁶“siempre que iniciamos el análisis de un relato es necesario tener información del contexto en el que fue creado y recibido”

2.3.1 Quem é a criança do século XIX?

No período em questão, essa faixa etária denominada infância já é vista de uma maneira diferenciada, de tal forma que livros são escritos e dedicados a esses meninos e meninas que ganharam espaço na sociedade burguesa e necessitam agora de uma literatura específica. Porém, o acesso a essa literatura e à educação, por muito tempo foi privilégio dos meninos das classes sociais mais abastadas, burgueses e aristocratas, enquanto as crianças do povo, os filhos dos camponeses e dos artesãos, por exemplo, permaneceriam mesclados aos adultos, realizando as mesmas tarefas que lhes eram destinadas. Já as meninas, “persistiram mais tempo no modo de vida tradicional que as confundia com os adultos” (ARIÈS, 2014. p. 97), deixando claro, outra vez, essa diferenciação que se fazia em relação ao gênero naquela época.

Segundo Philippe Ariès, no livro *História Social da Criança e da Família* (2014), “tudo o que se referia às crianças e à família tornara-se um assunto sério e digno de atenção. Não apenas o futuro da criança, mas também sua simples presença e existência eram dignas de preocupação – a criança havia assumido um lugar central dentro da família” (ARIÈS, 2014. p. 196). Algo que no passado, embora apenas sob análise de registros dispersos em testamentos, diários, documentos funerários ou evocações novelísticas e obras de arte, não recebera tanta importância, já que, como menciona o mesmo historiador, na sociedade medieval o sentimento de infância não existia, “essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia” (ARIÈS, 2014. p. 188), pois, assim que a criança tinha condições de viver sem a dependência da mãe ou da ama, ela entrava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes.

Já superada essa fase em que a criança não tinha um espaço específico, cuja educação era garantida pela aprendizagem junto aos adultos, pois, “pouco a pouco ela deixa de ser considerada uma ajudante da economia familiar e começam a ser publicadas leis que a protegem, assegurando-lhe um certo bem-estar”³⁷ (LLUCH, 2004, p. 29), observa-se uma preocupação em prepará-la para a vida adulta, e para isso a escola passa a ser a instituição que pode fornecer esse preparo, “como se a

³⁷“poco a poco, el niño deja de ser considerado un ayudante de la economía familiar y se empiezan a publicar leyes que lo protegen, asegurándole un cierto bienestar”

família moderna tivesse nascido ao mesmo tempo que a escola, ou, ao menos, que o hábito geral de educar as crianças na escola” (ARIÈS, 2014, p. 280).

De fato, segundo Ariès, a escola não só será responsável pela educação, mas sua necessidade de sistematização organizará em períodos o que se entendia por infância. Ao se delimitar as faixas etárias em que se deveria frequentar a escola ou que se compreenderia certos conteúdos, delimita-se a primeira infância e/ou seu prolongamento:

Até o meio do século XVII, tendia-se a considerar como término da primeira infância a idade de 5-6 anos, quando o menino deixava sua mãe, sua ama ou suas criadas. Aos sete anos, ele podia entrar para o colégio, e até mesmo para o 7º ano. Mais tarde, a idade escolar, ao menos a idade da entrada para as três classes de gramática, foi retardada para os 9-10 anos. Portanto, eram as crianças de até 10 anos que eram mantidas fora do colégio. Dessa maneira conseguia-se separar uma primeira infância que durava até 9-10 anos de uma infância escolar que começava nessa idade (ARIÈS, 2014, p. 211).

Porém, mesmo nesse período, como já mencionado, ainda não eram todos que passavam pelos colégios ou pelas pequenas escolas, e a estes a infância continuava como um momento bastante curto, tão breve quanto na sociedade medieval. Além disso, mesmo havendo uma diferenciação por faixa etária, por muito tempo ainda persistiu a “mistura arcaica das idades”, na qual era comum encontrar crianças de 10 anos frequentando as mesmas classes de adolescentes e rapazes de 15 a 25, pois, conforme reforça Ariès:

ainda não se sentia a necessidade de distinguir a segunda infância, além dos 12-13 anos, da adolescência ou da juventude. Essas duas categorias de idade ainda continuavam a ser confundidas: elas só se separariam mais para o fim do século XIX, graças à difusão, entre a burguesia, de um ensino superior: universidade ou grandes escolas (ARIÈS, 2014, p. 211).

Percebe-se com isso que, sem as instituições de ensino as quais de certa forma moldaram a relação entre idade e classe, não se chegaria a essa distinção e “a burguesia não dispensaria às diferenças mínimas de idade de suas crianças a atenção que lhes demonstra, e partilharia nesse ponto da relativa indiferença das sociedades populares” (ARIÈS, 2014, p. 212).

Embora essas considerações demonstrem uma visão geral e um tanto arbitrária de como a infância foi se estabelecendo a partir de sua relação com a educação, já que ser criança:

varia entre sociedades, culturas e comunidades, pode variar no interior da fratria de uma mesma família e varia de acordo com a estratificação social.

Do mesmo modo, varia com a duração histórica e com a definição institucional da infância dominante em cada época (SARMENTO; PINTO, 1997, p. 17).

Se observarmos o que ocorreu no contexto espanhol, este só reforça o que mencionou o historiador francês, visto que “na segunda metade do séc. XIX foi-se ampliando progressivamente a obrigatoriedade da escola (gratuita), primeiro dos seis aos dez anos e logo cada vez mais adiante até chegar aos dezesseis anos atuais na Espanha” (COLOMER, 2017, p. 155).

Pode-se acrescentar a essas questões abordadas por Ariés o que comenta Teresa Colomer no livro *Introdução à literatura infantil e juvenil* (2017), também pensada sob a perspectiva espanhola:

o século XIX foi um tempo de grandes mudanças para os menores. A urbanização e a industrialização levaram os meninos e as meninas às fábricas e às ruas das grandes cidades, apesar de que se iniciara ao mesmo tempo a extensão da escola obrigatória. Nas classes mais abastadas começou a difundir-se uma certa compaixão social pelas duras condições de vida da infância, ao mesmo tempo que se idealizavam os traços de inocência e pureza intrínseca atribuídos a esta etapa da vida (COLOMER, 2017, p. 159).

Ao inserir essas observações em nossos estudos, temos a consciência de que, conforme ressalta Manuel Jacinto Sarmiento “sem a atenção à diversidade, a análise da categoria geracional fica confinada às crianças dentro da normatividade dominante, isto é, as crianças das classes médias dos países centrais” (SARMENTO, 2013, p. 31). Uma discussão a ser ponderada, já que sabemos que o fator social, geográfico e de gênero afeta diretamente suas maneiras de expressão e culturas.

Dessa forma, a Espanha, embora sendo um país central, possui diversidades e essas crianças destinadas às fábricas e às ruas, conforme Colomer (2017), certamente revelam um outro tipo de infância, na qual podemos incluir também os filhos e filhas de camponeses e artesãos, que mesmo obrigados a frequentar uma escola, vão manter relações diferenciadas com a literatura que é produzida especificamente para esses leitores.

Porém, traçar essas considerações sobre o que estava por trás da infância no século XIX, mesmo que seja sob uma perspectiva eurocêntrica, justifica-se devido ao fato de que a literatura infantil não irá surgir antes desse período ser considerado existente, já que se trata de um gênero literário, conforme afirma Regina Zilberman (1985), que não pode ser compreendido sem a presença do seu destinatário.

Ainda segundo a teórica, no livro *A Literatura Infantil na Escola* (1985), é a ascensão da ideologia burguesa, a partir do século XVIII, distinguindo o setor privado da vida pública que “provoca uma compartimentação na existência do indivíduo, tanto no âmbito horizontal, opondo casa e trabalho, como no vertical, separando a infância da idade adulta e relegando aquela à condição de etapa preparatória aos compromissos futuros” (ZILBERMAN, 1985, p. 44). Dessa forma, o que irá fomentar a produção de textos literários pensados e elaborados para o público infantil será essa necessidade de preparação, que inicialmente partirá de adaptações dos clássicos e dos contos de fadas provenientes do imaginário folclórico (como é o caso dos Irmãos Grimm), e posteriormente passarão a ser textos que contam histórias de cunho moralizante cujo intuito era o de ensinar, afinal “se o homem era piedoso, bondoso e sociável por natureza, então deveria ser possível fazer da criança, ser natural por excelência, o homem mais piedoso, mais bondoso e mais sociável” (BENJAMIN, 2009, p. 55) e, por fim, voltados ao entretenimento, cujo propósito era divertir, embora a função moral se mantivesse de algum modo.

2.3.2 A literatura infantil no contexto espanhol e brasileiro

O polissistema literário, segundo a teoria de Itamar Even-Zohar ([1990] 2017) envolve a literatura nacional e a literatura traduzida, e ambas podem ser influenciadas pelos polissistemas políticos, religiosos, culturais etc. Além disso, por se tratar de um sistema dinâmico, constituído de centro e periferia, de obras canonizadas e não canonizadas, está em constante mudança, pois seus repertórios competem entre si.

Há claramente uma posição dominante e outras periféricas na constituição dos polissistemas:

Como regra, o núcleo de todo o polissistema é idêntico ao repertório canonizado mais prestigioso. Assim, é o grupo que governa o polissistema que determina, em última análise, a canonicidade de determinado repertório. Uma vez decidida a canonicidade, esse grupo ou adere às propriedades canonizadas por ele (o que lhes dá, portanto, o controle do polissistema), ou, se necessário, modifica o repertório das propriedades canonizadas, a fim de manter o controle³⁸ (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 16).

³⁸Por norma general, el centro del polisistema entero es idéntico al repertorio canonizado más prestigioso. Así, es el grupo que rige el polisistema el que en última instancia determina la canonicidad del cierto repertorio. Una vez se ha decidido la canonicidad, ese grupo o bien se adhiere a las propiedades canonizadas por él (lo que, por consiguiente, les da el control del polisistema), o bien si es necesario, modifica el repertorio de propiedades canonizadas con el fin de

Dessa forma, de acordo com o momento histórico e o contexto, os repertórios culturais refletem os interesses de quem está no poder (seja uma instituição, um governo, uma sociedade etc.) e, no caso da literatura, é possível ampliar para a questão das tendências influenciadoras, trazidas de sistemas literários dominantes em outros países que inevitavelmente são reproduzidos pelos escritores locais. No entanto, Even-Zohar (2017) defende que a literatura não deve ser vista somente como um conjunto fechado de obras canônicas, já que considerar as margens passa a ter grande relevância para seu estudo.

Pascale Casanova (2002) também acrescenta que “no universo literário é a concorrência que define e unifica o jogo, ao mesmo tempo em que designa os próprios limites do espaço” (CASANOVA, 2002, p. 60), posto que nem todos estejam no mesmo patamar, por representarem grupos diversos, tentam atingir o mesmo objetivo: “a legitimidade literária”.

Embora se saiba que a Espanha no Século de Ouro foi considerada uma das potências literárias juntamente com a França e a Inglaterra, a partir do séc. XVII passa por um período de declínio e isso abrirá “uma brecha cada vez maior entre o espaço literário espanhol distanciado e ‘atrasado’ e os que se tornaram os universos literários centrais mais poderosos da Europa: o francês e o inglês” (CASANOVA, 2002, p.77). Ainda assim, o séc. XIX espanhol foi marcado por movimentos bastante distintos: como o Romantismo, o Realismo e o Naturalismo seguindo as tendências que surgiram em outros países europeus.

Concomitantemente a essas tendências já mencionadas, outros textos são publicados, muitos deles focando em públicos específicos, como é o caso da literatura infantil. Esta pode ser considerada sob a perspectiva de Peter Hunt (2010) como uma literatura que se encontra em constante adaptação às supostas necessidades e habilidades de seu público, e que poderia ser definida como: “livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças” (HUNT, 2010, p. 96).

Porém, o mesmo autor chama a atenção para o fato de que “a infância não é hoje (se é que alguma vez foi) um conceito estável. Por conseguinte, não se pode esperar que a literatura definida por ela seja estável” (HUNT, 2010, p. 95), o que vai

mantener el control”. Esta versión es la traducción de "Polysystem Theory", *Poetics Today* 11: 1 (Primavera 1990): 9-26. Traducción de Ricardo Bermudez Otero

ao encontro do que cita Regina Zilberman (1985) a respeito da mesma conceituação: “esta índole passageira do gênero determina sua temporalidade, o que se relaciona, de um lado, com a condição de seu receptor e, de outro, com a própria natureza histórica da faixa etária a que se destina” (ZILBERMAN, 1985, p. 37). Dessa forma, a literatura voltada às crianças está intimamente ligada ao contexto histórico a que compete essa faixa etária, além de relacionar-se diretamente ao que se compreendia por infância, e por extensão ao que se compreende atualmente.

No entanto, “o que é comum nas crianças é diferenciadamente vivido por elas em função de sua diversidade” (SARMENTO, 2013, p. 30), e isso também deveria ser levado em conta, mas, a literatura que se produz a esse público refletirá, inevitavelmente, os interesses das sociedades dominantes, por mais que dentro delas próprias haja diferenças sociais, culturais e de gênero, estas nem sempre são levadas em consideração.

Também é importante mencionar que a literatura infantil pertence simultaneamente a duas áreas distintas, pois, “como objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte e, acima de tudo, modifica a consciência de mundo de seu leitor, é arte. Sob outro aspecto, como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na área da pedagogia” (COELHO, 2000, p. 46). E, em determinados momentos da história, a tendência predominante nessas áreas é que definirá como o autor irá escrever para as crianças.

Sua origem na Espanha do século XIX é explicada em consequência de diversos fenômenos:

por um lado a transformação social derivada da industrialização e o início da alfabetização em massa, que condenavam ao desaparecimento a forma habitual de transmissão oral e que fizeram nascer o desejo de fixar os textos para poder preservar sua conservação; por outro lado o interesse do romantismo pela cultura popular como expressão da “alma do povo” no momento de se estabelecerem as diferentes culturas nacionais europeias com a constituição dos Estados, o que deu impulso aos estudos folclóricos ou da cultura popular específica de cada país (COLOMER, 2017, p. 134).

Dessa forma, é a partir da literatura oral e diante do novo cenário que os primeiros contos dedicados à infância serão escritos ou traduzidos, resgatando histórias pertencentes à cultura popular, folclóricas, originalmente passadas de geração em geração por meio da oralidade. Sem deixar de lado, é claro, as preocupações sociais, morais e literárias de cada momento histórico.

E, apesar de naquela época, inicialmente, não haver uma literatura infantil constituída de fato, com as características atuais, conforme afirma Teresa Colomer (2017), já era possível rastreá-la por meio da

publicação de aleluias e outras formas populares de literatura folclórica, autores de literatura adulta que se dirigem esporadicamente ao público infantil com algum conto ou obra de teatro isolada, obras pedagógicas destinadas à leitura infantil com algum vislumbre de interesse literário, início das traduções de obras da literatura infantil de outros países, fundação das primeiras revistas infantis didáticas e de entretenimento etc. (COLOMER, 2017, p. 167).

Dentre os exemplos citados pela autora destacam-se as obras pedagógicas com vislumbre e interesse literário, por meio das quais a existência de uma literatura voltada às crianças passa a cumprir um papel específico, já que, em 1857, declarou-se obrigatório o ensino primário na Espanha por meio da Lei de Instrução Pública do ministro Claudio Moyano.

Com essa obrigatoriedade escolar, amplia-se a necessidade de textos, revistas e de leituras tornando a escola uma “cliente” do mercado editorial e, também, uma grande influenciadora na compra de livros por parte dos pais. “O êxito do livro nas escolas generalizou a fórmula e deu lugar na Espanha aos muito lidos contos de ‘Juanito’” (COLOMER, 2017, p. 160), por exemplo, obra escrita pelo italiano Luigi Alessandro Parravicini, traduzida e adaptada ao espanhol em versões publicadas pela casa editorial *Calleja* de Madri.

A propósito dessa editora, fundada em 1876 por Saturnino Calleja, foi uma das empresas madrilenhas pioneiras em dedicar-se à elaboração de livros infantis tendo grande importância ao “tornar acessíveis e atraentes os contos e livros escolares para crianças” (COLOMER, 2017, p. 167), e, embora, a primeira tradução de Perrault na Espanha, por exemplo, tenha aparecido em Valência, no ano de 1830, a editora contribuiu difundindo essas histórias, bem como as de Grimm, de Andersen etc. e de escritores locais. Junto a ela, ressalta-se também o papel de outra casa editorial, de Barcelona, fundada em 1852 por Juan Bastinos Coll e sua esposa Esperanza Estivill Coll, posteriormente assumida pelo filho Antonio J. Bastinos em 1890, a *Casa Bastinos*. Por meio dessas duas empresas houve uma popularização das obras pensadas para a infância e, por intermédio delas, conforme o que disse Jaime García Padrino (2010), conhecemos alguns dos primeiros escritores espanhóis a declarar com orgulho que criavam obras para o público infantil:

Pilar Pascual de Sanjuán (1827-1899), autora de *El trovador de la infancia* (1866) e *Noches de estío* (1897), a Manuel Ossorio y Bernard (1839-1904), dedicado ao teatro infantil – *Lágrimas* (1888) – e a poesia infantil – *Poemas infantiles* (1894) e *Epigramas infantiles* – e a Julia de Asensi (1849-1921), com suas *Auras de otoño*. *Cuentos para niños* (1897) e *Las estaciones*. *Cuentos para niños y niñas* (1907) (PADRINO, 2010, p. 45).

Observa-se, dessa forma, que, além das traduções, criam-se e publicam-se obras infantis de escritores locais, muitos dos quais “bebem” das fontes populares, o que irá permitir que esses contos se mantenham no imaginário coletivo “de uma sociedade que se industrializava e se alfabetizava com grande rapidez” (COLOMER, 2017, p. 144) e dirijam-se às salas de aula como reflexo da progressiva escolarização que gerou a necessidade de textos de leitura para os pequenos alunos.

E, se a literatura infantil que “corresponde a esta faixa etária tem sua importância estética diminuída, é-lhe atribuída uma função social que a torna imprescindível e que decretou seu aparecimento: cabe-lhe um papel preparatório, isto é, tem uma missão formadora” (ZILBERMAN, 1985, p. 36).

Diante disso, e com uma clara intenção didática, aumentam as publicações de contos e histórias infantis, de livros que orientam pais e educadores sobre a educação das crianças, além de surgirem revistas específicas para esse público, dentre as quais se pode citar: *La canastilla de la infancia*; *El camarada*; *La ilustración de la infancia*. Essa expansão também é marcada por um processo de abertura das bibliotecas para os meninos e meninas e de aproximação, como é o caso em 1918, com a criação da seção infantil de três bibliotecas populares na Catalunha, e em 1921 com as primeiras bibliotecas escolares circulantes em Barcelona (COLOMER, 2017), contribuindo para o auge dessa literatura na Espanha no final do séc. XIX.

De certa forma “a literatura infantil e juvenil exerceu sempre uma função socializadora das novas gerações. Foi precisamente o propósito de educar socialmente que marcou o nascimento dos livros dirigidos à infância” (COLOMER, 2017, p. 62), mas isso não retira dessas narrativas o caráter de entretenimento e a possibilidade de observar aspectos da coletividade por meio das ideologias que perpassavam suas linhas, tornando-as uma fonte de identificação da própria visão que se queria demonstrar em determinados períodos. Afinal, “a literatura infantil muda segundo a evolução social dos valores e das formas artísticas. Mas isso não significa que não estabeleça sempre novas fronteiras em função do que aos adultos lhes pareça compreensível ou moralmente assimilável por parte dos meninos e meninas” (COLOMER, 2017, p. 152).

Por fim, retomando o que afirma Itamar Even-Zohar: a literatura infantil “não deve ser considerada um fenômeno *sui generis*, mas sim relacionado com a literatura para adultos”³⁹ (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 12), e, a julgar pelo que se observa a respeito de sua relevância, em comparação ao que estava sendo produzido na Espanha do séc. XIX, vai ser, de maneira geral, relegada à categoria de periférica, já que no polissistema da época estava destinada a ser utilizada prioritariamente como ferramenta para ensinar às crianças, o que atenuava sua importância estética, além de retirar-lhe o *status* de literatura canonizada que recebiam as demais. Porém, é “da função que a literatura pode exercer junto à criança que advém sua justificativa e valor” (ZILBERMAN, 1985, p. 47).

No Brasil, a situação da literatura voltada à infância não se inicia de maneira muito diferente em relação à Espanha. “As primeiras criações advêm da mesma preocupação que norteou o início da literatura infantil no Ocidente: tratava-se de dotar o jovem com textos condizentes às necessidades de sua formação” (ZILBERMAN, 1985, p. 53).

Porém, será somente na segunda metade do séc. XIX que a literatura infantil brasileira irá de fato constituir-se como um produto cultural, pois está diretamente relacionada à ascensão da burguesia e teve que esperar a emergência das classes médias urbanas, a implantação das escolas e da educação para que fosse possível sua confirmação enquanto tal.

E como complementa Regina Zilberman (1985),

é no âmbito da ascensão do pensamento burguês e familista que surge a literatura infantil brasileira, repetindo-se aqui o processo ocorrido na Europa um século antes; e, como no Velho Mundo, o texto literário preenche uma função pedagógica, associando-se muitas vezes à própria escola, seja por semelhança (convertendo-se no livro didático empregado em sala de aula) ou contiguidade (o livro de ficção que exerce em casa a missão do professor, como nas narrativas de cunho histórico de Viriato Correa e Érico Veríssimo, ou informativo, em Monteiro Lobato) (ZILBERMAN, 1985, p. 97).

Pode-se dizer que até 1880 a Literatura Infantil brasileira caracterizava-se por “algumas traduções de contos e aventuras fantásticas consolidadas no século anterior enquanto o ensino da leitura servia-se da Constituição do Império, do Código Criminal, dos Evangelhos, e vez por outra de um resumo da História do Brasil”.⁴⁰

³⁹“no se considerará un fenómeno *sui generis*, sino relacionado con la literatura para adultos”

⁴⁰Informações do site Literatura infantil (1880-1910), criado na disciplina de Literatura Brasileira III e atualizado na disciplina de Literatura infantil, ambas ministradas por Marisa Lajolo no curso de Letras da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em:

Embora não se tenha a intenção de retratar autores e obras, mas apenas de traçar um panorama geral a respeito da literatura infantil e seu surgimento no Brasil, pode-se mencionar a publicação do livro *Contos da Carochinha* (1894), escrito por Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914) e ilustrado por Julião Machado (1863-1930), com 61 contos adaptados da tradição oral como um dos pioneiros.

Além disso, produções originais, traduções e adaptações começam a surgir com escritores como Olavo Bilac (1865-1918) autor de *Contos pátrios* (1894) juntamente com Coelho Neto (1864-1934); Júlia Lopes de Almeida (1869-1934), autora de *Contos Infantis* (1886); Francisca Júlia da Silva (1871-1920), autora de *Livro da Infância* (1899); Viriato Correia (1884-1967), autor de *Era uma vez* (1908); Thales de Andrade (1890-1977), autor de *A filha da Floresta* (1919), dentre muitos outros que se dedicaram a uma literatura para a infância naquele período. Uma seleção de 50 nomes, dentre os quais estes aparecem, pode ser encontrada no *Dicionário Crítico de Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: Séculos XIX e XX* (1995), elaborado por Nelly Novaes Coelho, no qual ela ainda faz uma análise referente às temáticas e características dessas obras pioneiras (sejam adaptações, traduções ou originais), as quais:

revelam facilmente a natureza cristã-burguesa-liberal da formação recebida pelos brasileiros desde meados do século XIX. Uma educação orientada para a consolidação e perpetuação do sistema social consagrado pelo Romantismo e resultante de uma contraditória fusão de cristianismo, idealismo, liberalismo, pragmatismo, resquícios do feudalismo, do aristocratismo, da mentalidade escravagista, influências do materialismo positivista nascente etc. (COELHO, 1995, p. 24)

O livro *Lendas brasileiras* (1914), também ilustrado por Julião Machado, da escritora carioca Carmen Dolores (1852-1911), pode ser citado como um dos primeiros em que o imaginário local foi representado por meio de personagens como Saci-pererê e a Mula sem cabeça, no entanto, esse tipo de abordagem só ganhará destaque no começo da década de 1920.

Devido a isso, é impossível não mencionar a atuação de José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) na formação de uma literatura infantil nacional, pois, “é com este autor que se rompe (ou melhor: começa a ser rompido) o círculo da dependência aos padrões literários provindos da Europa, principalmente no que diz respeito ao aproveitamento da tradição folclórica” (ZILBERMAN, 1985, p. 54).

Diferentemente dos países europeus, o Brasil, por muito tempo, não deu atenção às narrativas orais de cunho local, dando preferência pelas de tradição estrangeira (contos clássicos e de fadas), e mesmo em momentos cujos movimentos literários prezaram por recortes nacionalistas, a literatura infantil não refletiu isso em suas narrativas, o que justifica a importância dada a esse autor brasileiro, afinal, foi Monteiro Lobato quem “abriu caminho para que as inovações que começavam a se processar no âmbito da literatura adulta (com o Modernismo) atingissem também a infantil” (COELHO, 2000, p. 138).

No país também houve a publicação de revistas voltadas ao público infantil, consideradas como precursoras dos livros; como exemplo, pode-se citar o semanário *O tico-tico*, criado em 11 de outubro de 1905 pela Sociedade Anônima “O Malho”, que representou uma iniciativa audaciosa e inovadora para a imprensa da época, num momento em que não havia material de leitura especificamente dirigido à infância.⁴¹

Como se observa, tanto na Espanha quanto no Brasil, os livros infantis foram perdendo a carga didática com o passar do tempo, mas continuam a ampliar o diálogo entre as crianças e a sociedade, “por isso se fala da literatura infantil e juvenil como se fosse uma atividade educativa como também o são, principalmente a família e a escola” (COLOMER, 2017, p. 62). Diante disso, pode-se dizer que, resguardando as características culturais de cada país, o surgimento da literatura infantil em ambos está diretamente ligado às questões históricas relacionadas à sociedade burguesa e ao conceito de infância, além de estar atrelado às questões pedagógicas, que de certa forma se fazem presentes até os dias de hoje.

⁴¹Informações retiradas do artigo *A Ilustração de Livro para Crianças no Brasil: Prelúdio de uma História em Construção* por Graça Lima e Alexandre Guedes, disponível no site *Brasiliana de literatura infantil e juvenil*, projeto da Biblioteca Nacional Brasileira. Disponível em: <http://blij.bn.gov.br/>. Acesso em 20 jul. 2022.

2.4 A OBRA COCOS Y HADAS: CUENTOS PARA NIÑAS Y NIÑOS

Figura 3 - Capa e folha de rosto do livro *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños*



Fonte: Biblioteca Nacional de España

A obra *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños*, segundo informações da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, foi publicada em 1899 na série Biblioteca Elvira, pela casa editorial de Antonio J. Bastinos em Barcelona. É possível encontrar uma versão dela na Biblioteca Digital Hispânica da BNE⁴², por meio da qual os dados bibliográficos podem ser confirmados.

O livro possui seis contos, classificados como narrativa breve espanhola, cujos títulos são: “El Coco azul”, “Las buenas hadas”, “El fantasma del bosque”, “El gato negro”, “Ginesillo el tonto o La casa del duende” e “El pozo mágico”. Alguns desses contos já haviam sido publicados anteriormente pela mesma editora, em tomos que pertenciam à série Biblioteca Azucena, cujo *Catálogo de la Casa Editorial de Antonio J. Bastinos* (1897) descreve como sendo leituras amenas com esplêndidas ilustrações e os categoriza no subitem “Educación Moral: Cuentos e Historietas” (BASTINOS, 1897, p. 49). É o caso de “El gato negro” e “Ginesillo el tonto o La casa del duende” que estão no livro *Auras de Otoño: cuentos para niños y niñas* (1897) e “El pozo mágico” que está no livro *Brisas de Primavera: cuentos para niños y niñas* (1897).

⁴²Disponível no endereço eletrônico: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000098144&page=1>

2.4.1 Os cocos e as fadas que intitulam o livro

A respeito do título *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños*, comecemos pela figura do *Coco*, que segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola (RAE), em sua nona entrada, seria um “ser imaginário com o qual se mete medo nas crianças”⁴³. Devido ao personagem remeter ao medo, a possibilidade de que este sentimento se faça presente nos contos já pode ser inferida desde o título, e, segundo Francisco Cillán Cillán, “o medo é uma ocorrência natural nos seres humanos, como em outras espécies animais. As crianças pequenas demonstram os seus temores diante de ruídos altos, da escuridão, do desconhecido, de animais, da separação dos pais etc.”⁴⁴ (CILLÁN CILLÁN, 2008, p. 51).

A figura folclórica do *Coco* se apresenta de diversas formas na cultura espanhola, sendo comum encontrá-la nas canções de ninar, em que a babá utiliza a imagem para assustar a criança e convencê-la a dormir logo. No entanto, conforme nos relata Pedro César Cerrillo Torremocha no artigo “Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica”, disponível na Biblioteca Cervantes Virtual, não era só na hora de dormir que se utilizava essa figura para amedrontar as crianças:

también serve para assustar as crianças que não comem ou que desobedecem às ordens dos adultos: em todos os casos, o coco, tal como os outros seres que cumprem a mesma função, “comerá”, “assustará” ou “levará”, embora nunca se especifique para onde; é um personagem sempre relacionado com uma certa deformidade ou susto que instigue o medo na criança pequena, mas do qual não temos uma imagem clara e do qual também não sabemos muito mais.⁴⁵

Francisco Cillán Cillán também faz um levantamento em seu artigo “El coco y el miedo en el niño”, publicado na *Revista Folklore*, a respeito das representações desse ser e suas possíveis definições:

Cobarruvias (1611) diz que ‘na linguagem das crianças há figuras que causam medo, e nenhuma tanto como as que são escuras ou mostram a cor

⁴³G. m. Ser imaginario con que se mete miedo a los niños.

⁴⁴“el miedo es un hecho natural en el ser humano, como en otras especies de animales. Los niños más pequeños muestran sus temores ante los ruidos estrepitosos, la oscuridad, lo desconocido, los animales, la separación de los padres, etc.”

⁴⁵“también sirve para asustar a los niños que no comen o a los que desobedecen las órdenes de los adultos: en todos los casos, el coco, como los otros seres que cumplen la misma función, «comerá», «asustará» o «llevará», aunque nunca se especifica a dónde; es decir, el «coco» es un personaje relacionado siempre con una cierta deformidad o espanto que infunde miedo al niño chico, pero del que no tenemos una imagen clara y del que tampoco sabemos mucho más”
Conforme nota da Biblioteca Cervantes Virtual: Publicado en *Revista de Literaturas Populares*, VII, 2. México, UNAM, 2007. ISSN: 1665-6431, pp. 318-339.

negra de 'cus', o nome de Cam, que reinava na Etiópia, a terra dos negros' (Cobarruvias, p. 330). Goya estabelece a sua definição gráfica no desenho 'Que venha o Coco', onde podemos apreciar o medo que as crianças sentem diante do mito transformado em realidade, enquanto a mulher parece estar em diálogo com o fantasma. Rodríguez Marín considera que é o 'ser imaginário com o qual o medo é inculcado nas crianças; assim se diz: mais feio que um coco'⁴⁶ (CILLÁN CILLÁN, 2008, p. 51).

Dessa forma, podemos declará-lo como um personagem ameaçador, que causa medo, sendo, portanto, considerado mau e que contribuirá com histórias voltadas a essa temática.

Já as *hadas* (fadas), conforme Nelly Novaes Coelho:

tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível (COELHO, 2003, p. 72).

Pelo que se sabe em relação a esses seres, há muito habitam o imaginário humano, pois sempre se portaram como mediadoras para a realização de sonhos, aspirações, fantasias. Em situações em que havia certo inconformismo diante das condições de vida “toda melhoria vivida pelo herói sempre decorre do emprego da magia e dos auxiliares fantásticos (fadas, cavalos alados, anões) a quem ele se subordina” (ZILBERMAN, 1985, p. 45), portanto, as fadas, enquanto personagens presentes nas histórias da obra, provavelmente representarão seres bons que ajudam as pessoas.

Além disso, o fato de a fada ser um personagem do sexo feminino, segundo Nelly Novaes Coelho em interpretação ao estudo *A decadência do Ocidente* de O. Spengler (1952), poderia estar atrelada à seguinte explicação para um suposto enigma de que “a mulher teria representado no universo uma força primordial, necessária e, ao mesmo tempo, temida e por isso mesmo continuamente dominada pelo homem” (COELHO, 2000, p. 177), por isso as fadas representariam simbolicamente a face positiva dessa força feminina, já que sua principal missão nas histórias infantis é “*prever e prover* o futuro de algum ser [...] o reverso seria a face

⁴⁶“Cobarruvias (1611) dice que ‘en language de los niños vale figura que causa espanto, y ninguna tanto como las que están a lo oscuro o muestran color negro de ‘cus’, nombre propio de Cam, que reynó en la Etiopía, tierra de negros’ (Cobarruvias, p. 330). Goya establece su definición gráfica en el dibujo ‘Que viene el coco’ donde se aprecia el pavor que los niños sienten ante el mito hecho realidad, mientras la mujer parece dialogar con el fantasma. Rodríguez Marín considera que es el ‘ser imaginario con que se infunde miedo a los niños; así se dice: Más feo que un coco’”

frustradora: a da *bruxa* - a mulher que corta o fio do destino, frustra a realização do ser” (COELHO, 2000, p. 177, grifo da autora).

Pensando nos personagens que são nomeados no título, a obra poderia, então, ser classificada como Conto de Fadas? Ou estaria mais próxima dos contos considerados Maravilhosos? Para fazer essa distinção e observar se ela pode ajudar a compreender a intenção ou a origem das histórias, pretende-se utilizar o que Coelho definiu para essas duas formas narrativas:

‘contos maravilhosos’ e ‘contos de fadas’ apresentam diferenças essenciais, quando analisadas em função da problemática que lhes serve de fundamento. *Grosso modo*, pode-se dizer que o *conto maravilhoso* tem raízes orientais e gira em torno de uma *problemática material/ social/ sensorial* – a busca de riquezas, a conquista de poder, a satisfação do corpo etc. – ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. [...] Quanto ao *conto de fadas* de raízes celtas, gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. Daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/ a união do Cavaleiro com a Amada (princesa ou plebeia) após vencer grandes obstáculos, levados pela maldade de alguém (COELHO, 2003, p. 79, grifo da autora).

Como as narrativas do livro não tratam de histórias relacionadas a situações amorosas, mas sim de questões sociais bem demarcadas, principalmente no que se refere às distinções de classes e às necessidades que muitos dos personagens passavam, devido à pobreza, descarta-se a classificação de Conto de Fadas. Assim, poderiam ser considerados Contos Maravilhosos, conforme a definição mencionada. No entanto, os seres “mágicos” que aparecem nas histórias: fadas, fantasmas, duendes, são sempre, na verdade, personagens humanos das próprias narrativas. Os irmãos disfarçados de *cocos*, em “El Coco azul”. Senhor Antolín, personagem invejoso, de fantasma, em “El fantasma del bosque”. O garoto pobre que se passava por duende em “Ginesillo el tonto o La casa del duende”. As próprias fadas boas eram filhas de uma duquesa em “Las buenas hadas”.

Na maioria dos casos, todos acreditam nestes seres motivados pela crença e pelo imaginário popular, de maneira que os outros personagens não se atrevem a enfrentá-los nem podem reconhecê-los no decorrer da história, tratando-se de um real-ilusório em que “os acontecimentos se produziram realmente, mas se explicam racionalmente (acazos, fraudes, ilusões)” (TODOROV, 2017, p. 52) ao final das narrativas, permitindo ao leitor inferir que não era algo sobrenatural, embora, por meio dos personagens, esse elemento tenha estado presente. Isso seria apenas um

recurso em que se usa a fantasia, mas ela é disciplinada com a lógica (COELHO, 2000).

Dessa forma, a opção por utilizar os nomes “cocos y hadas” e personagens que remetem ao universo dos Contos de Fadas e Maravilhosos, explica-se muito provavelmente pelo que constata Teresa Colomer, “em nível geral, as narrativas de autor conhecido que incluíram elementos irreais o fizeram em estreita relação com os traços típicos dos contos populares a partir do interesse pelo folclore desvelado nessa época” (COLOMER, 2017, p. 163). Diante disso, crê-se que uma definição menos restritiva para as narrativas em questão seria simplesmente a de contos infantis, como a própria Asensi os define, já que, conforme se observou, eles não se encaixam na definição de Contos de Fadas nem de Contos Maravilhosos, embora apresentem nas histórias personagens que façam parte desses dois mundos.

Ainda sobre o título, chama atenção o fato de vir com a seguinte distinção: *para niñas y niños*, ou seja, para meninas e meninos, algo que parece dar visibilidade à obra, já que pode ser lida por ambos os sexos, embora se saiba que durante muitos anos “os livros se dividiam em livros para meninos e livros para meninas. Qualquer leitor sabia, por exemplo, que as obras de Júlio Verne estavam destinadas aos meninos e que *Mulherzinhas*, de Louise May Alcott, ao contrário, era um livro para meninas” (COLOMER, 2017, p. 63, grifo da autora), por isso é interessante destacar que Julia de Asensi se propunha a escrever uma literatura que poderia ser lida tanto por meninas, quanto por meninos, algo já constatado por Isabel Díez Ménguez quando disse que seus escritos sempre conservaram um estilo simples e ameno por meio dos quais procurava demonstrar lições nobres, principalmente quando escrevia para crianças (DÍEZ MÉNGUEZ, 2006).

Embora não se tenha como saber se o título de suas obras foi de fato escolhido por Asensi, dentre os seis livros destinados ao público infantil, em três deles observa-se que há uma recorrência dessa indicação: *cuentos para niños y niñas*. Mas, o que chama a atenção para este livro em especial é que a palavra “niña” se apresenta em primeiro lugar na ordem da frase. Não se sabe se por um erro de impressão, já que os demais, tanto anteriores a este, quanto posteriores, vêm com “niño” à frente, ou se essa inversão de alguma maneira revela um posicionamento da autora ou da editora.

A partir dessas observações sobre o título, que já nos revelam muito sobre os personagens, e levando em conta que “os contos populares são as produções

literárias que mais influenciaram a formação da literatura infantil” (COLOMER, 2017, p. 134), passaremos a analisar os enredos das narrativas “El coco azul”, “Las buenas hadas” e “Ginesillo el tonto o La casa del duende” de Julia de Asensi.

2.4.2 Um olhar sobre os enredos e o que eles nos revelam

Como já mencionado o livro *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños* possui seis contos, mas nem todos fazem parte deste estudo, dessa forma, serão apresentados de maneira resumida somente os que foram traduzidos, para que assim se possa ter uma noção das temáticas abordadas em cada enredo. A escolha dessas narrativas foi motivada pelos personagens irreais presentes em cada uma delas, pertencentes à cultura popular e bastante comuns nas narrativas infantis, como é o caso do *Coco* que, de certa forma, ganha uma nova versão; as fadas, oriundas da cultura celta e pertencentes à área dos mitos, que encarnam “a possível *realização dos sonhos ou ideais* inerentes à condição humana” (COELHO, 2000, p. 173, grifo da autora) e o duende, cuja denominação na Espanha também pode ser a de *trasgos* ou *folletos*, dependendo da região, e representa um conjunto de seres legendários, dotados de poderes mágicos que se relacionam ocasionalmente com os seres humanos.

O primeiro enredo a ser analisado será o que apresenta uma criatura sem paralelo direto na cultura brasileira: o *Coco*, cujo título é “El coco azul” e abre as narrativas dessa obra de Asensi.

A história inicia com a descrição de uma típica família burguesa cujos pais, Victor e Enriqueta, possuem três filhos: Eugênio, Sofia e Teresa, esta última nascera quando eles já não esperavam ter mais descendentes. Por ser a caçula, era sempre mimada e, embora não fosse uma menina má, era voluntariosa e tinha medo de tudo, algo que desagradava a todos na família.

Eugênio era o único que tentava corrigi-la quando praticava alguma má criação, e a ameaçava com o *Coco*. Já Sofia, tinha-lhe muito carinho e para que não quebrasse seus brinquedos os escondia, assim a irmã não poderia destruí-los. À noite, Teresa não dormia sozinha e quem lhe acompanhava era Mariana, uma ama-de-leite que mesmo depois de prestar seus serviços continuou na casa como criada.

Certo dia Enriqueta caiu doente e, mesmo tendo vários criados, Mariana foi solicitada a buscar um remédio para a patroa à noite, tendo que se afastar do quarto

de Teresa. Esta, despertou-se muito assustada e chamou pela criada, porém, quem apareceu no quarto foi um vulto preto, o *Coco Negro*, que a ameaçou e saiu. A menina continuou gritando e quem apareceu dessa vez foi uma figura vestida de azul, identificando-se como o *Coco Azul*, um ser bom que teria uma recompensa – muitos doces e brinquedos – se ela tivesse a coragem de entrar sozinha no quarto localizado no último andar da casa. Ela concordou que o faria no dia seguinte e não se atreveu a gritar novamente, com medo da aparição de mais algum *coco* de outra cor.

A criada retornou e a menina contou-lhe a história, porém, ela acreditou ter sido um sonho de Teresa, já que as cortinas eram azuis e havia um manto preto sobre uma das cadeiras.

No dia seguinte, mesmo tentando várias vezes, Teresa não teve coragem nem de subir as escadas, e no meio da noite, outra vez, quando se despertou, viu o *Coco Negro* que a ameaçou e o *Coco Azul* que a tratou com doçura e disse que iria com ela. Quando se levantou, a menina, acompanhada do *Coco Azul*, subiu os degraus e entrou no aposento, lá encontrou todos os presentes prometidos e os levou para seu quarto com a ajuda dos dois *cocos*, pois o *Negro* também apareceu para auxiliar.

Por fim, os *cocos* desapareceram, mas, na verdade, encontravam-se no quarto dos pais, retirando os disfarces, pois se tratava dos irmãos de Teresa, Eugênio e Sofia, que ainda faziam comentários sobre a menina demonstrar mais coragem do que eles esperavam. Ela, com o passar do tempo, foi perdendo o medo, mas nunca soube que na realidade os *cocos* eram seus próprios irmãos.

Basicamente, é uma narrativa que propõe a superação dos medos, mas indica que esse sentimento não é uma característica apreciada pelas pessoas da época, mesmo se tratando de uma criança, já que remete à fraqueza, e como os pequenos precisam preparar-se para o mundo adulto, devem aprender a ter coragem, caso contrário sofrerão com as zombarias dos demais.

O recurso empregado para que haja essa modificação na personalidade da criança é ameaçá-la com a presença do *Coco Negro*, ser que já habitava o imaginário popular e que é conhecido justamente por causar temor. No entanto, há a inserção de um elemento novo, uma espécie de coirmão desse personagem, uma versão mais condescendente e bondosa, chamado *Coco Azul*, cuja intenção poderia ser a de demonstrar que é preciso auxiliar as crianças a superarem seus medos, inclusive do próprio *Coco*, já que nem todos seriam seres assustadores. Como se a maldade tivesse um contraponto, alguém para ajudar, e isso gerasse confiança.

Há coerência quando quem se fantasia de *Coco Negro* é Eugênio e de *Coco Azul*, Sofia, já que desde o início da história está explícito que o irmão não gostava tanto de Teresa quanto de sua outra irmã e sempre que ela fazia algo que o desagradava já a ameaçava com o *coco*.

A presença de elementos sobrenaturais, como já mencionava Díez Ménguez (2006), está atrelada à lição moral, os *cocos*, bons ou maus, aparecem na história para ensinar algo. E essa releitura vai ao encontro do que também já havia comentado Teresa Colomer (2017, p. 25), “apesar de sua universalidade e recorrência, o imaginário coletivo evolui constantemente” e as novas obras precisam estar de acordo com as preocupações sociais, morais e literárias de cada momento histórico.

Esta é também uma das narrativas que revela ao leitor quem são os *cocos* de fato, embora, a protagonista continue sem saber que seus irmãos foram os responsáveis por todas as artimanhas em ajudá-la a superar seus medos. Dessa forma, além da superação, podemos depreender outro ensinamento por trás do enredo, os irmãos mais velhos devem ajudar os mais novos nessa tarefa, demonstrando ternura, compreensão, mais uma das características presentes nas obras de Asensi, já destacadas por Díez Ménguez (2006).

O segundo conto, intitulado “Las buenas hadas”, apresenta a história de uma mulher, Micaela, e seu filho Félix. Ela fica viúva e, com poucas condições financeiras, decide voltar ao povoado onde nascera, para ali tentar a sorte. Consegue alugar uma casa com apenas duas peças e mesmo trabalhando como costureira e passadeira, mal tinha dinheiro para comprar comida. O filho, que não ia à escola, entretinha-se com um pintassilgo, presente que a mãe lhe dera.

O edifício vizinho pertencia a uma duquesa, também viúva, que se instalou ali para morar com suas duas filhas.

Os tempos eram difíceis e houve momentos em que Micaela precisou pedir esmolas. O drama se instaurou quando o menino teve que libertar o pássaro para que não morresse de fome, já que não tinha condições de alimentá-lo.

No entanto, certo dia eles encontram uma carta que foi deixada por baixo da porta em que boas fadas da região pediam às crianças que escrevessem, em resposta, seus desejos e os depositassem no tronco de uma árvore. Neste momento da história constata-se que Micaela sabe ler e escrever, pois seu filho pede a ela que responda, já que o menino ainda não consegue fazê-lo. Ele pede às fadas algum dinheiro para a mãe e que lhe devolvam o pintassilgo, do qual sente muitas saudades.

Num determinado dia, as boas fadas, Esmeralda e Turquesa, reúnem as crianças e os adultos do povoado e fazem a entrega dos pedidos que, para surpresa de todos, são atendidos em sua totalidade. Micaela, então, recebe uma quantia a mais do que foi solicitada pelo filho e ele, o pássaro numa gaiola elegante.

Ao final, Micaela não consegue convencer o filho de que as boas fadas eram as filhas da duquesa, porém, esse detalhe é mencionado para assim explicar a origem da boa ação. Para concluir, a duquesa, ao partir do povoado, deixa o administrador com a tarefa de criar uma escola para as crianças, em que Félix se destaca e aprende um ofício, por meio do qual consegue sustentar a mãe, tornando-se seu mantenedor.

Nesse conto, alguns temas já estudados se apresentam de maneira mais explícita, como, por exemplo, as questões sociais refletidas nos personagens femininos e a posição que ocupam: Micaela, mãe de um menino, viúva (com poucos recursos), com o falecimento do marido precisa trabalhar; os parentes não a acolhem; lava e passa, mas ganha menos que as outras; sabe ler e escrever. Duquesa, mãe de duas meninas, é viúva de um duque, dona das casas e terras do povoado, as quais aluga para as pessoas que vivem no vilarejo. Possui criados e um administrador.

Conforme o que afirma o historiador Eric Hobsbawm:

na época pré-industrial, as mulheres que cuidavam pessoalmente de suas propriedades ou empresas eram reconhecidas, embora incomuns. No século XIX, foram, cada vez mais, consideradas aberrações da natureza, a não ser nos níveis mais baixos, onde a pobreza e o rebaixamento geral das 'ordens inferiores' impossibilitavam considerar assim tão 'desnaturadas' as mulheres que perfaziam o grande número das lojistas, das feirantes, das estalajadeiras e das donas de pensão, das pequenas comerciantes e das prestamistas (HOBSBAWN, 2019, p. 309)

Dessa forma, é possível observar que o trabalho ao qual Micaela teve de se submeter após perder o marido era comum às mulheres de classe média baixa, as quais podiam trabalhar e não eram malvistas por isso. Já a duquesa, embora também viúva, por pertencer à aristocracia e ter posses, não necessitava submeter-se a nenhum trabalho. Não fica claro no conto se ela controlava as propriedades herdadas, mas, na passagem final, há a menção de que ela incumbe o administrador de criar uma escola e manter o preço do aluguel como estava, o que nos leva a crer que mesmo havendo uma figura masculina que se encarregava do lugar, na falta do marido, era ela quem dava as ordens.

Ao retratar esse aspecto relativo às diferenças sociais da época, principalmente no que se refere ao papel da mulher, observa-se o que já se afirmava

sobre as histórias infantis serem um meio de representar os modelos vigentes, demonstrando como a sociedade deseja ver-se a si mesma.

Além disso, é possível notar uma característica típica das obras infantis de Asensi, a defesa da virtude, em especial a caridade, já que as ditas fadas, as filhas da duquesa, aprendem desde pequenas que, por terem condições, devem ajudar os mais necessitados, lição essa que também reflete padrões comportamentais os quais estão em consonância com os valores sociais que se quer apresentar.

De maneira um tanto implícita, pode-se levantar a questão de saber ler e escrever, atribuída a Micaela, talvez tentando demonstrar a importância que isso pode ter na vida de qualquer criança, reforçada ao final, quando como benesse a duquesa ainda manda criar uma escola para que se aprenda um ofício e, posteriormente, Félix, graças a isso, passa a ser o mantenedor da mãe, que aparentemente não precisa mais trabalhar.

Sobre a questão das personagens que se intitulam boas fadas, mesmo que não haja nenhum elemento demonstrativo da utilização de feitiços para que os desejos das crianças fossem realizados e para a devolução do pintassilgo, pois há uma explicação lógica, por se tratar de seres, cujo imaginário popular remete ao universo sobrenatural, “a magia torna-se um adjuvante do qual a personagem não depende existencialmente, mas que o auxilia a vencer as dificuldades” (ZILBERMAN, 1985, p. 48); é por isso que Félix, embora a mãe tenha tentado elucidar o que de fato aconteceu, segue acreditando que houve alguma intervenção mágica, mas, assim como no “El Coco Azul”, para o leitor, os seres sobrenaturais, mais uma vez, eram apenas pessoas comuns que faziam parte da narrativa.

“Ginesillo el tonto o La casa del duende” é o quinto conto do livro. Narra a história de um jovem que chega de trem à estação de Santa Marina, para os festejos do povoado, e descobre que já não há mais lugar para hospedar-se na pequena cidade. Preocupado, resolve dar uma volta pelas redondezas e encontra um edifício velho, malconservado, com uma placa dizendo “vende-se ou aluga-se”. Vai até a casa indicada para receber informações, conversa com uma menina que, espantada, não acredita que ele está interessado pelo lugar, pois se trata da casa do duende.

A menina conta-lhe que o edifício já não era aberto há mais de vinte anos, pois ali viveu um senhor muito avaro e rico que escondia seu ouro em um buraco; um dia, ao perceber que as moedas sumiam, tentou surpreender o ladrão, mas, deparou-se com um pequeno duende. Desde então, nunca teve sossego e alguns anos depois

faleceu. Muitos diziam que ele tinha se suicidado, mas o povo acreditava que o duende o matara para roubar-lhe, já que o dinheiro nunca foi encontrado. A casa ficou abandonada, sendo habitada apenas pelo ser legendário.

As pessoas, embora nunca o tenham visto, acreditavam que quando ocorria algo ruim no povoado precisavam apaziguar o duende, dessa forma, deixavam oferendas relacionadas a cada situação: ovos, leite, trigo, que eram aceitas por ele.

Embora o rapaz tivesse ouvido a história, insistiu que queria alugar mesmo assim, dessa forma, a mocinha pediu que aguardasse o pai voltar para casa. Nesse momento, um grupo de garotos corria pela rua perseguindo um pobre menino, que ia vestido de maneira simples e com os pés descalços e ela disse ao forasteiro que se tratava de Ginesilho, o tonto. Curioso, o rapaz quis saber por que levava aquele nome, foi então que a garota lhe explicou que ele era o filho da tia Micaela, viúva de Nicolás, o tonto. E se o pai era tonto, o que seria o filho? O jovem teve de intervir para que deixassem o menino em paz.

Havendo alugado a casa por quinze dias, ao entrar, o rapaz percebeu detalhes que não podiam ser de um lugar que ninguém habitava há mais de vinte anos, pois havia resquícios de carvões acesos, uma das camas parecia ter sido usada etc. Porém, só conseguiu desvendar o mistério três dias depois quando surpreendeu o suposto duende, que na verdade era o menino Ginesilho, o tonto, a quem conhecera dias atrás.

O garoto assustado contou-lhe que seu pai conheceu o ladrão que tinha roubado o dinheiro do velho, mas não o delatou, porque era seu amigo e até as chaves do edifício estavam em sua casa. Com o passar do tempo, depois que o ladrão faleceu, o pai foi considerado o tonto da cidade, sofreu muito com isso até morrer e sua mãe teve que trabalhar para mantê-los. Ele, naturalmente herdou a fama de tonto do pai, por ser tímido e medroso.

Um dia, entrou na casa e percebeu que não havia nada de anormal, então decidiu que ele e a mãe poderiam dormir ali e beneficiar-se das ofertas que eram deixadas, assim, podiam economizar o dinheiro que ganhavam quando tinham trabalho, para viver em outro lugar. E, ao inventar uma história aqui outra lá, conseguiu com que todos continuassem acreditando que ali havia um duende.

O rapaz prometeu ao menino que não iria contar nada a ninguém e, ao partir, deu-lhe uma boa quantia para que pudessem sair logo de lá, além disso, ofereceu-se para ajudá-los a conseguir trabalho, caso fossem para a cidade onde ele morava. Saiu

de Santa Marina com a convicção de que a pessoa mais inteligente daquele povoado era Ginesilho, a quem todos chamavam de tonto.

Neste conto, surge a presença do duende, personagem sobre o qual não se havia comentado anteriormente. Na Espanha, há registros encontrados no livro *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Don Sebastian de Cobarruvias Orozco, que os definem como espíritos que caíram com Lúcifer, alguns às profundezas, outros ao ar e outros a terra, estes são os que normalmente habitam casas, montanhas ou covas⁴⁷ (COBARRUVIAS OROZCO, 1611), além disso, há um trecho que menciona o fato de pessoas quererem passar-se por duendes com intuito de provocar má fama a casas que estão para alugar, e serem castigadas. Isso pode estar relacionado a uma lei que existia no século XVI em que “se uma pessoa fosse viver numa casa e mais tarde descobrisse que nela havia duendes, poderia abandoná-la”⁴⁸ (BAROJA *apud* IRIBARREN, 1943, p. 102), demonstrando que havia uma preocupação com estes seres, principalmente por parte de religiosos que, por diversas vezes, o tomaram como assunto.

José María Iribarren, no texto “La literatura de lo maravilloso” (1943), apresenta essas figuras como “seres minúsculos que habitam os porões e sótãos de casas desabitadas e outros lugares lúgubres. [...] diz-se que guardam fingidos tesouros, joias e moedas que, quando tocadas por mãos humanas, se transformam em carvões”⁴⁹ (IRIBARREN, 1943, p. 101).

Sabemos que sua origem é bem anterior ao cristianismo, pois eram considerados “seres mitológicos elementais da natureza, guardiões das florestas e de todos os seres vivos que as habitam, os duendes fazem parte da raça elementar feérica, e juntamente com os elfos, trolls e fadas, são os seres mais populares da mitologia celta e nórdica”⁵⁰ (COUSILLAS RODRÍGUEZ, 2010, p. 61), porém, interessa-nos compreender como ele habitava o imaginário espanhol para então

⁴⁷“DVENDE, es algun efpiritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales vnos baxaron al profundo, otros que duon eR la region del ayre, y algunos en la fuperficie de la tieru fegun comunmente fe tiene. Enos fuelen dentro de las cafas, y en las montañas, y en las cueuas”

⁴⁸“si una persona iba a habitar una casa y luego se enteraba de qué en ella había duendes, podía abandonarla”

⁴⁹“seres minúsculos que habitan en los sótanos y desvanes de los caserones deshabitados y demás lugares lóbregos. [...] se dice que guardan fingidos tesoros, joyas y monedas que, al ser tocados por mano de hombre, se convierten en carbones”

⁵⁰“seres mitológicos elementales de la naturaleza, guardianes de los bosques y de todos los seres vivos que habitan en ellos, los duendes forman parte de la raza elemental feérica, y junto con elfos, trols y hadas, son los seres más populares de las mitologías celta y nórdica”

analisar que elementos Asensi utilizou em seu conto, oriundos da representação desse personagem.

Diante do que já foi exposto, é possível elencar a primeira relação, pois, o suposto duende vivia em um edifício fechado há mais de vinte anos, que, mesmo estando para alugar, nunca havia recebido ninguém interessado até aquele momento, inclusive se intitulava “a casa do duende”; como dito anteriormente, as pessoas tinham receio de morar em lugares habitados por esses seres, um traço cultural que parece ter perpassado os séculos.

Da crença de ele ser um guardião dos bosques e dos seres vivos que os habitam, provavelmente advém o fato de ter de apaziguá-lo quando algo ia mal, pois todos os exemplos citados em que alguma coisa lhe era ofertada têm relação com a natureza: uma galinha ou uma vaca doente, a colheita que não ia bem.

Há também a questão dos tesouros guardados pelos duendes, embora não muito explícito, o fato das pessoas acreditarem que ele teria ficado com o dinheiro do velho falecido, pois a quantia nunca foi encontrada, já demonstra que essa crença ainda existia. Embora o leitor venha a saber que na verdade o dinheiro foi roubado, os personagens da trama ignoram tal desenlace.

Dessa forma, mais uma vez é possível observar, pelos enredos apresentados, que os personagens irrealis, em diversos momentos sofrem modificações, já que são retirados de seus contextos originais e relacionados ao momento e à época vigentes, assim, o duende, não passa de um garoto que encontrou uma maneira de sobreviver às custas da credence popular; o *Coco Negro* ganha um “irmão” que seria seu oposto, o *Coco Azul*, numa versão amistosa da criatura; as boas fadas, continuam com sua essência, pois realizam desejos, mas, todos de ordem material, não necessitando para isso o uso da magia, “estas mudanças resultam muito significativas para a literatura infantil, porque ajustam o conto a uma das constantes da literatura dirigida às crianças: a necessidade de cumprir uma função educativa e de não ultrapassar os limites do inconveniente [...]” (COLOMER, 2017, p. 141).

Além disso, um ponto em comum com o conto “Las buenas hadas” chama a atenção: aparece no enredo uma mulher chamada Micaela, que também fica viúva e precisa trabalhar para manter o filho, pois ambos vivem em condições precárias. Embora o foco não esteja direcionado a ela, já que o protagonista é o menino, Ginesilho, a repetição desse nome e das condições sociais a que esse personagem está vinculado não passa despercebido.

Talvez tenha sido apenas um nome comum para a época, já que há registros de uma figura feminina daquele período chamada Micaela Desmaissières y López de Dicastillo (1809-1865). Filha de aristocratas, ela era uma jovem que se dedicou às causas sociais, em especial a das mulheres prostituídas, e que, em 1858, fundou a Congregação das Adoradoras, Escravas do Santíssimo Sacramento e da Caridade; após sua morte foi beatificada como santa da Igreja Católica. Se o nome faz ou não referência à santa Micaela, não será possível afirmar, mas, percebe-se a predileção da autora em utilizá-lo, pois o repete em dois contos da obra.

Por fim, diante da análise desses três contos dedicados às crianças confirma-se que “os livros infantis se curvam à altura dos meninos e meninas e os ensinam as convenções por meio das quais sua cultura - a nossa - costuma contar suas histórias literárias” (COLOMER, 2017, p. 55); seja pela adaptação de elementos dos contos populares, seja pela representação dos valores sociais de determinada época, há sempre uma intenção por trás de cada narrativa, e compreender essa ideologia presente nesses enredos justifica-se, pois contribuirá com as escolhas no processo de tradução.

3 TRADUÇÃO DOS CONTOS

Apresenta-se, na sequência, as traduções dos três contos selecionados do livro *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños* de Julia de Asensi.

El coco azul

Teresa era mucho menor que sus hermanos Eugenio y Sofía y sin duda por eso la mimaban tanto sus padres. Había nacido cuando Víctor y Enriqueta no esperaban tener ya más hijos y, aunque no la quisieran más que a los otros, la habían educado mucho peor. No era la niña mala, pero sí voluntariosa y abusaba de aquellas ventajas que tenía el ser la primera en su casa cuando debía de ser la última.

A causa de eso Eugenio no la quería tanto como a Sofía; ésta, en cambio, repartía por igual su afecto entre sus dos hermanos.

Cuando Teresa hacía alguna cosa que no era del agrado de Eugenio, él la amenazaba con el coco y pintaba muñecos que ponía en la alcoba de su hermana menor para asustarla.

Teresa tenía miedo de todo y sólo Eugenio era el que procuraba vencer su frecuente e incomprensible terror.

No se le podía contar ningún cuento de duendes ni de hadas, ni hablarle de ningún peligro de esos que son continuos e inevitables en la vida. Los padres se disgustaban con que tal hiciera, y sólo su hermano procuraba corregirla por el bien de ella y el de todos, esperando aprovechar la primera ocasión que se presentase para lograrlo.

Rompía los juguetes de su hermana sin que nadie la riñese y Sofía había guardado los que le quedaban, que aun eran muchos y muy bonitos, donde Teresa no los pudiera coger.

O coco⁵¹ azul

Teresa era muito mais nova que seus irmãos Eugênio e Sofia e, sem dúvida, por isso seus pais a mimavam tanto. Havia nascido quando Victor e Enriqueta já não esperavam mais ter filhos e, mesmo que não a amassem mais que aos outros, haviam-na educado muito pior. Não era uma menina má, mas sim, voluntariosa e abusava daquelas vantagens que tinha em ser a primeira em sua casa, quando deveria ser a última.

Por causa disso, Eugênio não gostava dela tanto quanto de Sofia, esta, ao contrário, dividia por igual seu afeto entre seus dois irmãos.

Quando Teresa fazia alguma coisa que desagradava a Eugênio, ele a ameaçava com o coco e pintava bonecos que colocava no quarto de sua irmã mais nova para assustá-la.

Teresa tinha medo de tudo e só Eugênio era o que tentava vencer seu frequente e incomprensível terror.

Não se podia contar nenhuma história de duendes nem de fadas a ela, nem falar sobre nenhum desses perigos que são contínuos e inevitáveis na vida. Os pais não gostavam que o fizessem e só seu irmão procurava corrigi-la para o bem dela e de todos, esperando aproveitar a primeira ocasião que se apresentasse para fazê-lo.

Quebrava os brinquedos de sua irmã sem que ninguém a repreendesse, por isso Sofia tinha guardado os que lhe restavam, que ainda eram muitos e bonitos, onde Teresa não os pudesse pegar.

⁵¹Coco – personagem típico do folclore espanhol, refere-se a uma figura/fantasma que era utilizada para assustar as crianças.

— El día que seas buena te los daré todos, le decía.

— Y cuando seas valiente yo te compraré otros, añadía Eugenio.

Teresa se quedaba meditabunda durante largo rato, sin hallar el medio de complacerles.

No tenía ella la culpa de ser tan miedosa, bien hubiera querido vencer sus temores para evitar las burlas de sus hermanos y de sus amigas. Si salía a paseo, tenía que volver a su casa antes que anocheciera y era preciso llevarla a sitios muy concurridos. Si un hombre la miraba, creía que le iba a robar; si un perro corría a lo lejos, se figuraba que era un animal desconocido y de colosal altura. Si se despertaba de noche y veía por la entornada puerta la luz de la lámpara de una habitación próxima, imaginando que había fuego en la casa, saltaba con precipitación de la cama pidiendo socorro.

No podía estar sola jamás, ni ir a buscar ningún objeto a otro cuarto sin que la acompañasen.

En su misma alcoba tenía que dormir una buena mujer que había sido su nodriza y continuó después al servicio de los padres de Teresa. Quería tanto a la niña que dormía muy poco para poder vigilar su sueño, despertarla si le atormentaba alguna pesadilla o acostarla con ella si estaba desvelada por el miedo.

Habiendo caído enferma la madre de Teresa y no bastando los criados de la casa para velar por si algo se ofrecía, mientras acompañaban a la paciente su marido y otras personas de la familia, forzoso fue que la nodriza entrara también en turno para aquel servicio. Ella se quedaba vestida junto a la cama de la niña que, sabiendo que estaba allí a su lado, no tenía cuidado de ningún género.

Una noche, el padre de Teresa llamó desde fuera a la antigua criada, que se apresuró a salir.

— O dia em que fores boa eu te darei todos — dizia-lhe.

— E quando fores corajosa eu te comprarei outros — acrescentava Eugênio.

Teresa ficava pensativa por muito tempo sem achar um meio de agradá-los.

Ela não tinha culpa de ser tão medrosa, bem que gostaria de vencer seus temores para evitar as zombarias de seus irmãos e de suas amigas. Se saía a um passeio, tinha que voltar para casa antes que anoitecesse e era preciso levá-la a lugares muito movimentados. Se um homem a olhava, pensava que a iria roubar; se um cachorro corria para longe, imaginava que era um animal desconhecido e de colossal altura. Se despertava de noite e via pela porta entreaberta a luz da lâmpada de um quarto próximo, imaginando que havia fogo na casa, saltava com precipitação da cama pedindo socorro.

Não podia nunca estar sozinha, nem ir buscar nenhum objeto em outro aposento da casa sem que a acompanhassem.

Em seu próprio quarto tinha que dormir uma boa mulher que havia sido sua ama-de-leite e continuou depois a serviço dos pais de Teresa. Gostava tanto da menina que dormia muito pouco para poder vigiar seu sono, despertá-la se algum pesadelo a atormentava ou deitá-la com ela se estivesse acordada pelo medo.

Tendo ficado doente a mãe de Teresa e não sendo suficientes os criados da casa para atender se algo necessitasse, enquanto acompanhavam a paciente seu marido e outras pessoas da família, a ama foi obrigada a colocar-se à disposição para aquele serviço. Ela ficava vestida junto a cama da menina, que sabendo estar ao seu lado, não precisava de cuidado nenhum.

Uma noite, o pai de Teresa chamou de fora a antiga criada, que se apressou a sair.

— Hay que ir a la botica, le dijo su amo, se ha concluido una de las medicinas y dice el doctor que es preciso traer más.

La excelente mujer comprendió que no podía desobedecer aquella orden; miró a la niña, que dormía con la mayor tranquilidad, se abrigó bien y salió a la calle para cumplir lo dispuesto por su señor.

— Tardaré poco, se dijo, y en este momento Teresa no ha de despertarse, sería muy casual que así fuese. No había querido cerrar la puerta de la alcoba para no hacer ruido.

En la botica la detuvieron un buen rato porque el excesivo número de enfermos que había en aquella época era causa de que tuviesen allí muchas recetas, que se servían por riguroso turno, y el personal de la farmacia más próxima era bastante escaso.

Apenas haría un cuarto de hora que había salido la nodriza, cuando Teresa se despertó.

— ¡Mariana! ¡Mariana! llamó por dos veces.

Nadie le respondió. Como era la primera vez que esto había sucedido, pues la mujer, que tenía el sueño muy ligero, contestaba en seguida que oía la voz de Teresa, ésta empezó a alarmarse y se sintió invadida de aquel invencible terror que tanto le atormentaba. Creyó que a sus voces acudiría su padre o alguno de sus hermanos, en el caso de que éstos no se hubiesen acostado todavía.

Al poco rato encendieron una luz en la habitación inmediata. Fijos los ojos en la entornada puerta, la niña cesó de gritar y se quedó inmóvil.

La puerta se abrió entonces por completo y apareció en ella una figura negra con un palo en la mano.

— Si no te callas te llevaré conmigo, le dijo con atronadora voz. ¿A quién llamabas? ¿no puedes estar sola?

— Tem que ir ao boticário, disse seu patrão, terminou um dos remédios e o doutor disse que é preciso trazer mais.

A excelente mulher compreendeu que não podia desobedecer àquela ordem, espiou a menina, que dormia com a maior tranquilidade, agasalhou-se bem e saiu para a rua cumprir o disposto por seu senhor.

— Demorarei pouco, disse a si mesma, e neste momento Teresa não há de despertar, seria pouco provável que ocorresse.

Não quis fechar a porta do quarto para não fazer barulho.

No boticário atrasaram-na por um bom tempo porque o excessivo número de doentes que tinha naquela época era consequência de que tivessem ali muitas receitas, que se atendiam com rigorosa ordem, e o pessoal da farmácia mais próxima era bastante escasso.

Mal tinha passado um quarto de hora que a ama havia saído, quando Teresa se despertou.

— Mariana! Mariana! — chamou por duas vezes.

Ninguém respondeu. Como era a primeira vez que isso acontecia, pois a mulher, cujo sono era muito leve, respondia logo que ouvia a voz de Teresa, esta começou a preocupar-se e se sentiu invadida por aquele invencível terror que tanto a atormentava. Acreditou que, devido aos seus gritos, apareceria seu pai ou algum de seus irmãos, caso estes ainda não tivessem ido deitar-se.

Um pouco depois acenderam uma luz no quarto ao lado. Fixos os olhos na porta entreaberta, a menina parou de gritar e ficou imóvel.

Então, a porta se abriu por completo e apareceu nela uma figura negra com um pau na mão.

— Se não te calares, levo-te comigo — disse-lhe com uma estrondosa voz. — A quem chamavas? Não podes estar sozinha?

Ante aquella amenaza la pobre niña se echó a temblar y ocultó el rostro con las sábanas.

— Márchate, coco negro, murmuró al fin, que yo seré buena.

La figura negra desapareció.

Apenas había salido, Teresa empezó a llamar a gritos a su nodriza.

En la puerta apareció otra figura vestida de azul. Ésta se acercó a la niña a pesar de sus protestas, y colocó encima de su cama una hermosa muñeca.

— ¡Vete! exclamó Teresa llorando.
— No me iré sin que me escuches, contestó el fantasma. Yo soy el coco azul y quiero mucho a los niños buenos, a los que doy dulces y juguetes; mas para esto es necesario que no me teman ni tengan miedo a nada. En el último piso de tu casa hay un cuarto oscuro, del que sin duda has oído hablar, que sirve para guardar baúles y muebles viejos; en un rincón de ese cuarto hay muñecas, sillas, mesas y camas para una casa de aquellas, juegos de café, batería de cocina, almendras, caramelos, y otras cosas buenas o bonitas. Si mañana te atreves a ir allí sola, de día, todo será para ti, si no se lo daré a otra niña.

— ¿Son los juguetes como los de Sofía? se atrevió a preguntar Teresa, porque aquel coco no le parecía tan malo como el negro.

— Sí, como los de Sofía.

— ¿Y serán para mí?

— No lo dudes.

— Pues bien, coco azul, si te marchas enseguida, mañana iré por ellos.

A Teresa le pareció que el coco se burlaba de ella, porque apenas podía contener la risa. Cogió la muñeca y se alejó precipitadamente.

La niña ya no se atrevió a gritar, temiendo que apareciese un coco de otro color. ¡Si el azul no le engañara! ¡Si todos aquellos juguetes y golosinas fuesen para ella! ¿Por qué se había llevado la muñeca otra vez?

Diante daquela ameaça a pobre menina se pôs a tremer e ocultou o rosto com os lençóis.

— Vai embora, *coco negro* — murmurou enfim — que eu serei boa.

A figura negra desapareceu.

Mal tinha saído, Teresa começou a chamar com gritos a sua ama.

Na porta apareceu outra figura, vestida de azul. Esta se aproximou até a menina, apesar de seus protestos, e colocou em cima de sua cama uma linda boneca.

— Sai — exclamou Teresa chorando.

— Não irei sem que me escutes — respondeu o fantasma. — Eu sou o *coco azul* e gosto muito das crianças boas, a quem dou doces e brinquedos; mas para isso é necessário que não tenham medo de mim nem tenham medo de nada. No último andar de tua casa há um quarto obscuro, do qual sem dúvidas já ouvistes falar, que serve para guardar baús e móveis velhos; num canto deste quarto tem bonecas, cadeiras, mesas e camas para uma casa daquelas, jogos de café, conjuntos de panelas, amêndoas, doces e outras coisas boas e bonitas. Se amanhã te atreves a ir lá sozinha, de dia, tudo será para ti, se não, darei para outra menina.

— São brinquedos como os de Sofia? — atreveu-se a perguntar Teresa, porque aquele *coco* não lhe parecia tão mau como o negro.

— Sim, como os de Sofia.

— E serão para mim?

— Não duvides.

— Pois bem, *coco azul*, se fores embora logo, amanhã buscarei por eles.

A Teresa lhe pareceu que o coco zombava dela, porque mal podia conter o riso. Pegou a boneca e se afastou rapidamente.

A menina já não se atreveu a gritar, temendo que aparecesse um *coco* de outra cor. Se o azul não a enganara, se todos aqueles brinquedos e guloseimas fossem para ela, por que tinha levado a boneca

Su conciencia le decía que en realidad no la había ganado, porque tenía muchísimo miedo.

Cuando la nodriza volvió, encontró a Teresa con los ojos abiertos, pero callada.

— ¡Qué buena es mi niña! dijo besándola; así te quiero yo ver, sin miedo aunque no esté contigo. He tenido que ir a la botica a buscar una medicina para tu mamá, que ya está muy aliviada y pronto podrá levantarse. Ya no me separaré más de ti.

— ¿Estamos solas, Mariana?

— Sí, solas, como siempre a estas horas, respondió la nodriza.

— Pues acércate a mí, que te voy a contar lo que me ha pasado.

Y hablando muy bajito, le refirió la visita de los dos cocos.

— Habrá soñado todo eso, pensó la criada.

A la mañana siguiente, al observar que había dejado un mantón negro sobre una silla y que las cortinas del balcón y de las puertas eran azules, supuso Mariana que, asustada Teresa, los había tomado por fantasmas y que había soñado que le habían dicho todo aquello. Vino a confirmar esta idea el oír que Teresa en sueños nombraba sin cesar al coco azul.

Al otro día se levantó la niña pensando en los prometidos juguetes y decidida a armarse de valor para ir a buscarlos.

— Subiré después del desayuno, se dijo.

Pero no se atrevió entonces y lo dejó para cuando acabase de almorzar.

— ¿No sales hoy a paseo? le preguntó Sofía.

— No, contestó Teresa, tengo que hacer en casa.

— ¡Ah! ¿tienes que hacer? repitió riéndose la hermana mayor.

— Si, y no te burles.

— ¡Famosas ocupaciones serán las tuyas!

— Si me atreviera te las diría.

outra vez? Sua consciência lhe dizia que na realidade não a havia ganhado, porque tinha muitíssimo medo.

Quando a ama voltou, encontrou Teresa com os olhos abertos, mas calada.

— Que boa é a minha menina! — disse beijando-a — assim quero ver-te, sem medo mesmo que eu não esteja contigo. Tive que ir ao boticário buscar um remédio para sua mãe, que já está muito aliviada e logo poderá levantar-se. Já não me separarei mais de ti.

— Estamos sozinhas, Mariana?

— Sim, sozinhas, como sempre a estas horas — respondeu a ama.

— Pois então, aproxima-te que vou contar o que me aconteceu.

E falando bem baixinho, referiu-se a visita dos cocos.

— Terá sonhado tudo isso — pensou a criada.

Na manhã seguinte, ao observar que tinha deixado um xale preto sobre uma cadeira e que as cortinas da sacada e das portas eram azuis, supôs Mariana que Teresa assustada os havia tomado por fantasmas e que tinha sonhado que lhe haviam dito tudo aquilo. Veio a confirmar essa ideia ao ouvir que Teresa em sonhos citava o *coco azul*.

No outro dia, levantou-se a menina pensando nos brinquedos prometidos e decidida a encorajar-se para ir buscá-los.

— Subirei depois do café da manhã - disse a si mesma.

Mas não se atreveu, então, deixou para quando acabasse de almoçar.

— Não vais sair para passear hoje? — perguntou-lhe Sofia.

— Não — respondeu Teresa — tenho o que fazer em casa.

— Ah, tens o que fazer? — repetiu rindo a irmã mais velha.

— Sim, e não zombe de mim.

— Famosas ocupações serão as tuas!

— Se me atrevesse contaria.

- Pues atrévete.
- Es que... no sé si es preciso guardar el secreto.
- Conmigo seguramente no, profirió Sofía.

Teresa pareció vacilar un poco, pero al fin, como su hermana era buena para ella y podía darle un consejo, se decidió a contarle la aparición del coco negro y la del coco azul. Al terminar suplicó a Sofía que subiese con ella al cuarto oscuro.

- Eso no puede ser, le replicó, te han dicho que vayas sola y si te acompaño ya no habrá de fijo ni juguetes ni dulces.

Larga fue la lucha que tuvo que sostener Teresa; varias veces llegó al primer tramo de la escalera, porque hasta él la llevó de la mano su hermana, pero no hubo medio de que pasara de allí.

- Iré contigo hasta la puerta del cuarto, le dijo Sofía.
- Pero aunque subió con Teresa no logró que la niña entrase sola.
- Déjalo para mañana, a ver si tienes más valor, le aconsejó la otra.
- Mañana no estarán los juguetes...
- Puede ser que sí.

Por la noche también tuvo Mariana que dejar sola a Teresa para acompañar un rato a la enferma, que había tenido un gran alivio en su dolencia, pero cuyo estado exigía siempre un cuidado asiduo.

La niña se despertó y vio, como la noche anterior, al coco negro que la amenazó y al coco azul que la trató con dulzura.

Tuvo menos miedo al primero y hasta se atrevió a mirar detenidamente al segundo. Aquel coco le era simpático y conoció que acabaría por familiarizarse con él. Prometió a la niña ir al día siguiente con ella al cuarto oscuro.

Y en efecto, a las diez de la mañana estaba esperándola en el primer descanso de la escalera, con su hermoso manto de cielo que le cubría desde la cabeza a los pies. Teresa se acercó al coco y subió con él hasta lo más alto de la casa. Al llegar allí

- Pois, atreve-te.
- É que... não sei se é preciso guardar segredo.
- Comigo seguramente não — disse Sofia.

Teresa pareceu vacilar um pouco, mas enfim, como sua irmã era boa para ela e podia lhe dar um conselho, decidiu-se a contar sobre a aparição do *coco negro* e a do *coco azul*. Ao terminar suplicou à Sofia que subisse com ela ao quarto obscuro.

- Isso não pode ser — replicou-lhe — disseram-te para que fosses sozinha e seu eu te acompanho com certeza já não haverá nem brinquedos nem doces.
- Longa foi a luta que teve de empreender Teresa; várias vezes chegou ao primeiro degrau da escada, pois sua irmã a levou pela mão até ele, mas não teve jeito de que passasse dali.

- Irei contigo até a porta do quarto — disse-lhe Sofia.
- Mas, mesmo subindo com Teresa, não conseguiu que a menina entrasse sozinha.
- Deixa para amanhã, vamos ver se tens mais coragem — aconselhou-lhe a irmã.
- Amanhã não estarão os brinquedos...
- Pode ser que sim.

Pela noite, Mariana também teve que deixar Teresa sozinha por um momento para acompanhar a doente, que tinha tido um grande alívio em sua dor, mas cujo estado sempre exigia um cuidado assíduo.

A menina se despertou e viu, como na noite anterior, o *coco negro* que a ameaçou e o *coco azul* que a tratou com doçura.

Teve menos medo do primeiro e até se atreveu a olhar detidamente para o segundo. Aquele coco lhe era simpático e reconheceu que acabaria por familiarizar-se com ele. Prometeu a menina ir com ela, no dia seguinte, ao quarto obscuro.

E de fato, à dez da manhã estava esperando-a no primeiro degrau da escada, com seu charmoso manto de céu que lhe cobria desde a cabeça até os pés. Teresa se aproximou do coco e subiu com ele ao andar mais alto da casa. Ao chegar lá, abriu

abrió la puerta y la niña vio que el cuarto estaba profusamente iluminado con velas y farolillos y en el fondo estaban los juguetes ofrecidos y otros muchos y las golosinas que a ella más le agradaban.

Encantada Teresa al ver todo aquello, empezó a saltar de alegría y a coger cuantos objetos pudo colocándolos en su delantal, para bajarlos a su cuarto en menos tiempo. El coco azul le ayudaba en su tarea, y allí apareció también el coco negro para terminar más pronto.

Quando todo estuvo trasladado, como Teresa era ya una niña bien educada, dio las gracias a los cocos que le pidieron un beso. Ella cerró los ojos para no verles la cara y obedeció. Entonces el coco negro y el coco azul desaparecieron.

Los dos corrieron al cuarto del padre de Teresa, se quitaron su disfraz apareciendo: bajo el traje del coco malo Eugenio, y del coco bueno Sofía.

— Ha estado la niña más valiente de lo que esperábamos, dijeron.

Poco a poco fue perdiendo Teresa el miedo a todas las cosas naturales y sobrenaturales, pero, aun siendo mayor, siguió ignorando que los cocos habían sido sus hermanos.

Si algún día no sabía la lección, le decía su madre:

— Mira que va a venir el coco negro.

Y aprendía pronto al oír esta amenaza.

Sonreía dulcemente, como si de algo muy querido de ella se tratara, cuando, después de haber hecho una cosa buena le decían:

— En recompensa, se lo contaremos al coco azul.

Las buenas hadas

La pobre Micaela se había quedado viuda siendo muy joven y con escasísimos recursos. Gracias a la caridad de una

a porta e viu que o quarto estava todo iluminado com velas e lanterninhas e no fundo estavam os brinquedos oferecidos e muitos outros e as guloseimas das quais ela mais gostava.

Encantada Teresa, ao ver tudo aquilo, começou a saltar de alegria e a pegar quantos objetos pudesse, colocando-os em seu avental, para descê-los ao seu quarto em menos tempo. O *coco azul* ajudava em sua tarefa, e ali, apareceu também o *coco negro* para terminar mais rápido.

Quando tudo tinha sido transferido, como Teresa já era uma menina bem-educada, agradeceu aos *cocos* que lhe pediram um beijo. Ela fechou os olhos para não ver suas caras e obedeceu. Então o *coco negro* e o *coco azul* desapareceram.

Os dois correram para o quarto do pai de Teresa, tiraram seus disfarces, aparecendo debaixo das vestes do *coco mau*, Eugenio e do *coco bom*, Sofia.

— A menina estava mais corajosa do que esperávamos — disseram.

Pouco a pouco Teresa foi perdendo o medo de todas as coisas naturais e sobrenaturais, mas, mesmo quando mais velha, seguiu ignorando que os *cocos* tinham sido seus próprios irmãos.

Se algum dia não sabia a lição, sua mãe lhe dizia:

— Olha que vem o *coco negro*!

E aprendia rápido ao ouvir esta ameaça.

Sorria docemente, como se tratasse de algo muito querido, quando, depois de ter feito uma coisa boa, diziam-lhe:

— Em recompensa, contaremos ao *coco azul*.

As boas fadas

A pobre Micaela tinha ficado viúva muito jovem e com escassísimos recursos. Graças à caridade de uma vizinha, que

vecina, que cuidaba a su único hijo de edad de cuatro años, había podido ponerse a servir, pero aquella excelente mujer había muerto poco después y la viuda se vio obligada a llevarse a su niño, perdiendo por esto la colocación que tenía.

Allá, en una pequeña aldea donde había nacido, vivían algunos parientes suyos, los unos ricos, pero avaros; los otros en tan triste situación como ella. A fuerza de economías había reunido lo necesario para pagar el viaje y se puso en camino con su hijo, del que no se quería separar.

Poco se acordaban en el pueblo de la viuda y la recibieron con desvío o con frialdad. Ella tenía a su Félix para consolarse, porque el muchacho era dócil y bueno y adoraba a su madre.

La pobre mujer alquiló un cuarto muy pequeño, con dos habitaciones únicamente, y se dedicó a coser y a planchar, reuniendo una parroquia muy reducida, aunque trabajaba bien y se hacía pagar poco, mucho menos que las otras costureras y planchadoras del lugar.

Había arreglado pronto su casa, porque no tenía apenas muebles, pero éstos eran limpios y no de mal gusto, por lo que Félix no pudo darse cuenta al principio de los sacrificios que la madre se imponía para que el niño no viviese peor que los demás de su clase.

No iba a la escuela, pero tampoco bajaba a jugar a la calle, viendo ésta desde su ventana adornada con unas cortinas de percal, dos tiestos, con claveles el uno y geranios el otro, y una jaula con un pájaro.

Félix quería mucho a aquel jilguero que, sabiendo su afición a los pájaros, le había llevado un día su madre. Estaba encerrado en una pobre jaula que el inquilino que había ocupado antes que ellos el modesto cuartito, había dejado abandonada. Era de madera y alambre, muy tosca, muy vieja y muy sucia, pero al muchacho, que no había tenido nada mejor, le parecía buena. La dificultad principal para el niño era el dar de comer al pajarito por la imposibilidad en que se hallaba de comprarle cañamones o

cuidava de seu único filho de quatro anos, ela pôde trabalhar, mas aquela excelente mulher morreu pouco depois e a viúva se viu obrigada a levar consigo seu menino, perdendo, por isso, o trabalho que tinha.

Lá, em uma pequena aldeia onde havia nascido, viviam alguns parentes seus, uns ricos, mas avaros; outros em tão triste situação como a dela. À força de economias, havia reunido o necessário para pagar a viagem e se pôs a caminho com seu filho, do qual não queria se separar.

Pouco se lembravam da viúva no povoado e a receberam com indiferença ou com frieza. Ela tinha seu Félix para consolar-se, porque o menino era dócil e bom e adorava sua mãe.

A pobre mulher alugou uma casa muito pequena, com apenas duas peças, e se dedicou a costurar e a passar, reunindo uma freguesia muito reduzida, embora trabalhasse bem e cobrasse pouco, muito menos que as outras costureiras e passadeiras do lugar.

Tinha arrumado rápido sua casa, porque quase não tinha móveis, mas estes eram limpos e não eram de mau gosto, por isso Félix não se deu conta, em princípio, dos sacrificios que a mãe se impunha para que o menino não vivesse pior que os demais de sua classe.

Não ia à escola, mas tampouco saía para brincar na rua, observando-a de sua janela adornada com cortinas de percal, dois vasos, um com cravos e outro com gerânios, e uma gaiola com um pássaro.

Félix gostava muito daquele pintassilgo que sua mãe, um dia, sabendo de sua afeição pelos pássaros, lhe havia presenteado. Estava encerrado em uma pobre gaiola a qual o inquilino que ocupou o modesto quartinho antes deles havia deixado abandonada. Era de madeira e arame, muito desajeitada, muito velha e muito suja, mas para o menino, que nunca teve nada melhor, lhe parecia boa. A dificuldade principal para ele era a de dar de comer ao passarinho pela impossibilidade em que se

alpiste. Le mantenía con miguitas de pan, no siempre tierno, y unas hojas de escarola que pedía de vez en cuando a una verdulera parienta suya. El jilguero conocía bien a su dueño y le saludaba con su alegre canto, más melodioso desde que tenía por vecinos a dos canarios.

La casa que había en frente de la que habitaba Micaela era un bello edificio bastante antiguo, de severa fachada, anchos balcones en el piso principal, ventanas en el segundo y en el bajo y en el centro de éste una gran puerta con marco de piedra y sobre ella un escudo de armas.

Durante mucho tiempo aquella casa había permanecido cerrada y desde hacía pocos días la ocupaba una ilustre señora, viuda de un duque y madre de dos niñas. Los canarios pertenecían a éstas. Apenas si conocían en el pueblo a la madre y a las hijas, las creían altivas y dichosas en su soledad, poco dispuestas a procurar el bien de aquellas gentes que casi en total dependían de ellas, ya porque las casas que ocupaban fuesen propiedad suya, o porque tuviesen arrendadas tierras que les pertenecían de igual modo.

Félix estaba muchas veces asomado a la única ventana de su casa; pero en cuanto veía en los balcones de en frente a alguna de las niñas, su natural timidez le obligaba a ocultarse.

Llegó una temporada muy mala para la pobre Micaela, que no encontró trabajo, y la infeliz tuvo que pedir limosna para mantenerse ella y dar de comer a su hijo. Hubo un día en que no tuvieron más que un pedazo de pan. La madre dio la mayor parte de él al niño, que la comió con avidez.

Pero aún no lo había comido todo cuando Félix se acordó de su jilguero. El pobre no había tomado nada desde la víspera y al muchacho le parecía más triste aquella tarde el canto de su pájaro.

— ¿Tendrá bastante con esta miga hasta mañana? — se preguntó.

encontrava de comprar sementes de cânhamo ou alpiste. Mantinha-o com migalhas de pão, nem sempre macio, e umas folhas de escarola que pedia de vez em quando a uma verdureira parente sua. O pintassilgo conhecia bem seu dono e o saudava com seu alegre canto, mais melodioso desde que teve por vizinhos a dois canários.

A casa que havia em frente da que morava Micaela era um belo edifício bastante antigo, de severa fachada, amplas sacadas no andar principal, janelas no segundo e no térreo e no centro deste uma grande porta com batente de pedra e sobre ela um escudo de armas.

Durante muito tempo aquela casa tinha permanecido fechada e fazia poucos dias que a ocupava uma ilustre senhora, viúva de um duque e mãe de duas meninas. Os canários pertenciam a elas. Mal as conheciam no povoado, mas as consideravam orgulhosas e afortunadas em sua solidão, pouco dispostas a procurar o bem daquelas pessoas que em sua maioria dependiam delas, já que as casas que ocupavam eram de sua propriedade, ou porque tivessem terras arrendadas que as pertenciam do mesmo modo.

Félix ficava muitas vezes debruçado na única janela de sua casa, mas quando via nas sacadas da frente a alguma das meninas, sua natural timidez obrigava-lhe a ocultar-se.

Chegou uma temporada muito ruim para a pobre Micaela, na qual não encontrou trabalho, e a infeliz teve que pedir esmola para se manter e dar de comer para seu filho. Houve um dia em que eles não tiveram mais que um pedaço de pão. A mãe deu a maior parte para o menino que a comeu com voracidade.

Mas ainda não havia comido tudo quando Félix se lembrou de seu pintassilgo. O pobre não tinha se alimentado com nada desde a véspera e para o menino o canto de seu pássaro lhe parecia mais triste aquela tarde.

— Terá bastante com esta migalha até amanhã? — perguntou-se.

No le dio más que la mitad de lo que le había destinado y se comió el resto, porque él también tenía mucha hambre.

A la mañana siguiente llevó Micaela un pedazo de pan todavía más pequeño y la lucha que sostuvo Félix para dar a su jilguero una parte de lo que él debía comerse fue todavía mayor.

— Madre, dijo — y sus ojos se llenaron de lágrimas — mi jilguero está triste y se me va a morir.

— Sí, niño mío, contestó Micaela, pero él encontrará alimento mejor que tú. Déjale en libertad, que en el campo no falta nunca algo que mantiene a los pájaros. Hay frutas maduras, hay granos de trigo, hay insectos...

— Pero yo no veré más a mi jilguero, que se olvidará de mí.

— Si prefieres que se muera de hambre...

Aquel día dieron a Micaela un plato de patatas guisadas que ella y su hijo comieron, pero el pájaro no las quiso probar.

Al llegar la tarde, Félix se asomó llevando en la mano la jaula que encerraba al jilguero. Le sacó, le dio muchos besos, le puso con cuidado en la ventana, y sin ver lo que el pájaro hacía, porque el llanto obscurecía su vista, se metió precipitadamente en su cuarto, sintiendo la primera pena, para la que no hallaba consuelo. Cuando se calmó un tanto, volvió a asomarse y vio que el jilguero había desaparecido.

— Ya habrá comido algo, murmuró, al menos él no se morirá de hambre.

Los tiempos malos seguían y en balde buscaba Micaela una colocación. Ella se contentaba con poco; si tuviese dos o tres duros habría podido comprar cintas, hilos, botones y otros objetos para venderlos en el pueblo y sus alrededores. Todo era empezar y no dudaba que lograría reunir una buena parroquia, porque le bastaría

Não lhe deu mais do que a metade do que lhe havia destinado e comeu o resto, porque ele também tinha muita fome.

Na manhã seguinte Micaela levou um pedaço de pão ainda menor e a luta que manteve Félix para dar a seu pintassilgo uma parte do que ele devia comer foi ainda maior.

— Mãe, disse — e seus olhos se encheram de lágrimas — meu pintassilgo está triste e vai morrer.

— Sim, meu filho, respondeu Micaela, mas ele encontrará alimento melhor que você. Deixe-o em liberdade, que no campo nunca falta algo que mantém os pássaros. Há frutas maduras, há grãos de trigo, há insetos...

— Mas não verei mais o meu pintassilgo, que se esquecerá de mim.

— Se preferes que ele morra de fome...

Aquele dia deram a Micaela um prato de batatas ensopadas que ela e seu filho comeram, mas o pássaro não quis nem provar.

Ao chegar à tarde, Félix se aproximou levando na mão a gaiola que encerrava o pintassilgo. Tirou-o, deu-lhe muitos beijos, colocou-o com cuidado na janela, e sem ver o que o pássaro fazia, porque o pranto escurecia sua vista, enfiou-se em seu quarto, sentindo a primeira pena, para a qual não encontrava consolo. Quando se acalmou um pouco, voltou a aproximar-se e viu que o Pintassilgo havia desaparecido.

— Já terá comido algo — murmurou — ao menos ele não irá morrer de fome.

Os tempos ruins seguiam e em vão buscava Micaela uma colocação. Ela se contentava com pouco, se tivesse dois ou três *duros*⁵² poderia comprar fitas, fios, botões e outros objetos para vendê-los no povoado e em seus arredores. Tudo dependia de começar e não duvidava de que conseguiria reunir uma boa freguesia, porque lhe bastaria uma pequena renda.

⁵²nome que se dava a moeda de cinco pesetas na Espanha do século XIX. Atualmente foi substituída pelo euro.

una pequeña ganancia. Sus parientes no quisieron prestarle aquella insignificante cantidad por temor de que no se la devolviera.

Una mañana, al levantarse Félix, vio que por debajo de la puerta de su casa habían echado un pliego encerrado en un sobre. Se lo llevó a su madre, que sacó de él un papel color de rosa.

— ¿Qué pone ahí? — preguntó el niño.

Y Micaela leyó lo siguiente:

«Las hadas Esmeralda y Turquesa, más conocidas por las buenas hadas, queriendo dejar un recuerdo a los niños de este pueblo de su paso por él, les ruegan que escriban lo que desean antes del 1.º de junio y depositen sus peticiones en el hueco del tronco de la encina que hay a la entrada del campo. El 6 del mes citado recibirán la contestación. No se admitirá ningún pliego que vaya sin firmar.»

— ¡Madre, madre! exclamó el niño con júbilo, escribe por mí, puesto que yo no sé, y pon al pie de lo escrito mi nombre.

— Pero, hijo ¿tú crees que esto es verdad? preguntó Micaela.

— Sí, sí lo es, escribe.

— ¡Pero si no tengo papel ni tinta!

— No importa, en el mismo pliego de las hadas escribe con lápiz.

La viuda riendo al ver la alegría de su hijo se dispuso a escribir y él dictó estas palabras:

«Señoras hadas: muy agradecido a sus bondades, les pido que den a mi madre, a la que tanto quiero, cinco duros, o aunque sea menos, para comprar algunas cosas que necesita para venderlas por los pueblos, pues somos muy pobres y hay días en que apenas tenemos que comer. Les pido además que me devuelvan mi jilguero, al que también quiero mucho. Que no desoigan estos ruegos les suplica Félix Martínez.»

— Ahora, madre, dijo el niño, dame la carta y la llevaré sin perder tiempo.

Y echó a correr, sin descansar hasta que llegó al campo.

Seus parentes não quiseram emprestar-lhe aquela insignificante quantia por temor de que não a devolvesse.

Uma manhã, ao se levantar, Félix viu que por debaixo da porta de sua casa haviam deixado uma folha dobrada dentro de um envelope. Levou-o a sua mãe, que tirou dele um papel cor de rosa.

— O que tem aí? — perguntou o menino.

E Micaela leu o seguinte:

“As fadas Esmeralda e Turquesa, mais conhecidas como as boas fadas, querendo deixar uma lembrança às crianças deste povoado devido a sua passagem por ele, pedem que escrevam o que desejam antes do dia 1º de junho e depositem seus pedidos no buraco do tronco da azinheira que há na entrada do campo. No dia 6 do mês citado receberão a resposta. Não se admitirá nenhuma folha sem assinatura.”

— Mãe, mãe! — exclamou o menino com alegria — escreve por mim, já que eu não sei, e ponha ao final do escrito meu nome.

— Mas filho, você acredita que isso é verdade? — perguntou Micaela.

— Sim, sim, é, escreve.

— Mas eu não tenho nem papel nem tinta.

— Não importa, na mesma folha das fadas escreve com lápis.

A viúva rindo ao ver a alegria de seu filho se dispôs a escrever e ele ditou estas palavras:

“Senhoras fadas: muito agradecido por suas bondades, peço-lhes que deem a minha mãe, a quem tanto quero, cinco *duros*, ou até menos, para comprar algumas coisas que necessita para vendê-las pelos povoados, pois somos muito pobres e tem dias em que mal temos o que comer. Peço-lhes ainda que devolvam meu pintassilgo, ao qual também quero muito. Que atendam a esses pedidos lhes suplica Félix Martínez.”

— Agora, mãe — disse o menino — dê-me a carta que a levarei sem perder tempo.

E se pôs a correr sem descansar até que chegou ao campo.

Allí, a la entrada, estaba la encina con un profundo hueco en su tronco, en el que no habían puesto nada todavía.

Félix dejó su petición y se alejó lleno de esperanzas.

Pocos días después las buenas hadas contestaron del mismo modo que habían escrito antes, citando a los niños del pueblo en el jardín de casa de la duquesa, que se extendía por detrás del edificio. La hora señalada era las ocho de la noche.

Apenas sonó la primera campanada en el reloj de la iglesia, se abrió la puerta del jardín y por ella penetraron los niños y no pocos hombres y mujeres, entre éstas Micaela. Ni un sólo muchacho había dejado de acudir.

Guiados por un criado de la señora, llegaron a una gran plazoleta en cuyo centro había una mesa y dos sillones. Farolitos y vasos de colores perfectamente combinados, iluminaban aquel pasaje en el que se veían árboles frondosos, perfumadas flores y cristalinas fuentes.

Allá, a lo lejos, se oía una música dulcísima y poco después se presentaron varios criados seguidos de las hadas.

Eran muy bellas, de corta estatura, con hermosos cabellos adornados con ricas diademas de oro cubiertas de pedrería; llevaba en el centro la una una gran esmeralda y la otra una enorme turquesa. Sus vestidos largos estaban bordados de plata y un finísimo velo de tul les caía hasta los pies calzados con preciosos zapatos.

Las dos, con majestuoso ademán, tomaron asiento y los criados fueron colocando en la mesa, en bandejas cubiertas, los lotes que ellas iban pidiendo. Había de todo: la muñeca soñada por una niña pobre, el caballo de cartón que deseaba un pequeñuelo, el vestido de seda para otra muchacha, los dulces para un goloso, las armas para un futuro militar... Ellos lo recibían con gritos de admiración y de alegría, que parecían divertir mucho a las hadas.

El lote de Félix fue el último. El hada Turquesa entregó al niño un billete de banco y el hada Esmeralda el jilguero

Ali, à entrada, estava a azinheira com um profundo buraco no seu tronco, no qual ainda não tinham colocado nada.

Félix deixou seu pedido e se afastou cheio de esperanças.

Poucos dias depois, as boas fadas responderam do mesmo modo que haviam escrito antes, convidando as crianças do povoado a comparecerem ao jardim da casa da duquesa, que se estendia atrás do edifício, às oito horas da noite

Mal soou a primeira badalada no relógio da igreja, a porta do jardim se abriu e por ela penetraram as crianças e muitos homens e mulheres, entre estas Micaela. Ninguém havia deixado de comparecer.

Guiados por um criado da senhora, chegaram a uma praça não tão pequena em cujo centro havia uma mesa e duas poltronas.

Lanternas de papel e copos coloridos perfeitamente combinados iluminavam aquela passagem em que se viam árvores frondosas, perfumadas flores e cristalinas fontes.

Lá longe se ouvia uma música suavíssima e pouco depois se apresentaram vários criados seguidos pelas fadas.

Eram muito belas, de baixa estatura, com lindos cabelos enfeitados com ricas diademas de ouro, cobertas de pedrarias; uma levava ao centro uma grande esmeralda e a outra uma enorme turquesa. Seus vestidos compridos estavam bordados de prata e um finíssimo véu de tule lhes caía até os pés calzados com preciosos sapatos.

As duas, com majestosos gestos, tomaram assento e os criados foram colocando na mesa, em bandejas cobertas, os lotes que elas iam pedindo. Havia de tudo: a boneca sonhada por uma menina pobre, o cavalo de papelão que desejava um pequenino, o vestido de seda para outra garota, os doces para um guloso, as armas para um futuro militar... Eles os recebiam com gritos de admiração e de alegria que pareciam divertir muito as fadas.

O lote de Félix foi o último. A fada Turquesa entregou ao menino uma cédula de banco e a fada Esmeralda o pintassilgo encerrado

encerrado en una jaula bonita y elegante. Sí, era el mismo, no cabía duda, le hubiera conocido entre mil. Félix agradecido, se arrodilló a los pies de las hadas y besó con entusiasmo sus delicadas manos.

Micaela lloraba al ver colmados sus deseos con una cantidad mucho mayor que la pedida por su hijo. Después del reparto, los muchachos fueron obsequiados con dulces y con vino, saliendo todos muy satisfechos del jardín.

A la mañana siguiente los niños creían haber soñado, en particular Félix que veía a su madre contenta y oía cantar a su jilguero. Micaela comprendió que el pájaro al volar se había parado en la casa de en frente junto a las jaulas de los dos canarios y que se había dejado coger con facilidad; pero Félix no lo quería creer y no hubo medio de que viera que las buenas hadas pudieran ser sus vecinas las hijas de la duquesa. Éstas partieron en seguida de allí y no regresaron al pueblo.

Todos los años el 1.º de junio fueron los niños a echar sus cartas en el hueco del tronco de la encina, pero no volvieron recibir los preciosos dones del hada Turquesa y del hada Esmeralda. En cambio, el administrador de la buena señora y de sus hijas siguió cobrando muy barato los alquileres de las casas y de las tierras que habían arrendado y por orden de sus amas fundó una escuela en la que los niños, terminada la primera enseñanza, podían aprender un oficio.

Félix, uno de los más aplicados, logró al cabo de algunos años, ser el sostén de su madre, pagando de este modo el cariño y los desvelos que la pobre viuda había tenido siempre para él.

Ginesillo el tonto o La casa del duende

El tren correo acababa de llegar a la estación de Santa Marina y de él se apeó, entre otras muchas personas, un viajero joven, sencillo, pero elegantemente vestido, que iba sin duda para asistir a las fiestas del citado pueblo, que empezaban aquella noche.

em uma gaiola bonita e elegante. Sim, era o mesmo, não havia dúvidas, ter-lhe-ia reconhecido entre milhares. Félix agradecido, ajoelhou-se aos pés das hadas e beijou com entusiasmo suas delicadas mãos.

Micaela chorava ao ver realizados seus desejos com uma quantia muito maior do que a pedida por seu filho. Depois da partilha, as crianças foram presenteadas com doces e com vinho, saindo todos muito satisfeitos do jardim.

Na manhã seguinte as crianças acreditavam que tinham sonhado, em particular Félix que via sua mãe contente e ouvia seu pintassilgo cantar. Micaela compreendeu que o pássaro, ao voar, havia parado na casa da frente junto às gaiolas dos canários e se deixou apanhar com facilidade; mas Félix não queria acreditar e não houve meio que o convencesse de que as boas hadas pudessem ser suas vizinhas, as filhas da duquesa. Estas partiram em seguida dali e não voltaram ao povoado.

Todos os anos no dia 1º de junho as crianças iam deixar suas cartas no buraco do tronco da azinheira, mas não voltaram a receber os preciosos presentes da fada Turquesa e da fada Esmeralda. No entanto, o administrador da boa senhora e de suas filhas seguiu cobrando muito barato os aluguéis das casas e das terras que as pessoas dali haviam arrendado e por ordem de suas amas fundou uma escola na qual as crianças, terminado o ensino primário, podiam aprender um ofício.

Félix, um dos mais aplicados, conseguiu em alguns anos ser o mantenedor de sua mãe, pagando assim o carinho e os cuidados que a pobre viúva sempre teve com ele.

Ginesilho, o tonto ou A casa do duende

O trem correio acabava de chegar à estação de Santa Marina e dele desceu, entre outras pessoas, um viajante jovem, simples, mas elegantemente vestido, que ia sem dúvida para assistir às festas do citado vilarejo, que iniciavam naquela noite.

No sabía el caballero que ya no se encontraba en la posada, con honores de fonda, ni una habitación disponible; juzgaba cosa fácil tener albergue en la pequeña población. A la primera pregunta que hizo sobre el particular pudo comprender el error en que estaba; todo había sido cedido o alquilado a parientes, parroquianos o amigos, hasta las guardillas, hasta los pajares, hasta las cuadras.

— ¿Qué voy a hacer si no hallo dónde pasar la noche? — se preguntó el viajero.

Andando a la casualidad vio en una calle estrecha, fea y sucia, una casa muy vieja, compuesta de dos pisos, con ventanas, detrás de la que se extendía un mal cuidado jardín. Todo parecía indicar que el citado edificio estaba abandonado por completo; los cristales cubiertos de polvo y telarañas, los muros en estado medio ruinoso, la puerta un tanto desvencijada. Pegado en ella se veía un papel amarillento en el que apenas podían leerse estas palabras, escritas con una letra gruesa y desigual: «Se alquila o se vende. En el número 8 darán razón.» La casa tenía el número 4, por consiguiente el forastero encontró sin dificultad el lugar donde podían darle noticias respecto a aquel viejo edificio. Una niña de diez a once años se hallaba a la entrada ocupándose en recoger alguna ropa lavada que había tendido al sol para que se secase.

— ¿Se puede ver la casa que tiene el número 4? — preguntó el caballero.

La muchacha le miró con verdadero asombro y no respondió.

— He visto que se alquila o se vende — prosiguió él —, y como me figuro que no ha de ser cara, tomándola por unos días resuelvo el difícil problema de tener dónde dormir en este pueblo durante las fiestas.

— ¿Pero de veras quiere usted entrar ahí? — murmuró al fin la niña.

— Si no hay inconveniente...

— Inconveniente no, pero...

— Explícate con claridad — dijo el viajero viendo que ella no proseguía.

— Es el caso, repuso la niña, que esa casa, llamada la del duende, no se abre hace lo menos veinte años, y durante ese tiempo

Não sabia o cavalheiro que já não se encontrava na estalagem, com ares de hospedaria, nem um quarto disponível; julgava ser fácil ter alojamento na pequena vila. Na primeira pergunta que fez sobre o assunto, percebeu o erro que tinha cometido, tudo havia sido cedido ou alugado a parentes, fregueses ou amigos, até os sótãos, os celeiros e os estábulos.

— O que vou fazer se não encontro onde passar a noite? — perguntou-se o viajante.

Andando a esmo, viu em uma rua estreita, feia e suja, uma casa muito velha, composta de dois andares, com janelas, por trás da qual se estendia um jardim malcuidado. Tudo parecia indicar que o citado edifício estava abandonado por completo; os vidros cobertos de pó e de teias de aranha, os muros em estado meio de ruína, a porta um tanto desvencilhada. Colado nela se via um papel amarelado em que apenas se podiam ler estas palavras, escritas com uma letra grossa e desigual: “Aluga-se ou Vende-se. No número 8 darão informações.” A casa tinha o número 4, dessa forma o forasteiro encontrou sem dificuldades o lugar onde podiam lhe dar notícias a respeito daquele velho edifício. Uma menina de dez a onze anos se encontrava à entrada ocupando-se em recolher alguma roupa que havia estendido ao sol para que secasse.

— Posso ver a casa do número 4? — perguntou o cavalheiro.

A garota olhou-o com verdadeiro assombro e não respondeu.

— Vi que se aluga ou se vende — prosseguiu ele — e como observo que não deve ser cara, alugando-a por uns dias, resolvo o difícil problema de ter onde dormir nesta cidade durante as festas.

— Mas o senhor quer mesmo entrar aí? — murmurou enfim a menina.

— Se não houver inconveniente.

— Inconveniente não, mas...

— Explica-te com clareza — disse o viajante vendo que ela não proseguia.

— O caso é — retomou a menina — que essa casa, chamada a do duende, não se abre faz ao menos vinte anos, e durante

nadie ha venido a pedir a mi padre la llave para verla.

— ¿Y por qué se llama del duende? — interrogó el joven.

— ¡Ah! no es sin razón, caballero. Vivía en ella hace mucho tiempo un avaro muy viejo y muy rico. Tenía guardado su oro en un agujero que nadie conocía y, a pesar de esto, él notaba que las monedas iban disminuyendo poco a poco. Un día se escondió para sorprender al ladrón, y vio que era un duendecillo muy pequeño. Cuando el avaro quiso acercarse a él, el duende desapareció como por encanto. Desde entonces el viejo vivió con gran desasosiego y algunos dijeron que se había vuelto loco, siendo su manía que le robaban. Lo cierto es que una mañana amaneció muerto y, aun que se dijo que se había suicidado en un acceso de locura, nadie dudó en el pueblo que el duende le había asesinado para robarle, pues no se encontró nada de su dinero. La casa quedó abandonada, habitándola sólo el duende, que continúa en ella, aunque no le ve nadie.

— ¿Y cómo se sabe que continúa?

— Porque durante la noche se ilumina todo el piso alto y porque cuando se le pone a la puerta desaparece al dar las doce.

Y siguió contando al forastero cómo para apaciguar al duende era preciso hacerle obsequios de más o menos valor, pero que él admitía siempre. Si enfermaba una gallina, para que no muriese, la dueña depositaba una cesta con algunos huevos a la puerta de la casa del duende; si era una vaca, se le ponía una cantarita de leche; si se presentaba mal la cosecha, se hacía el ofrecimiento, que más adelante se cumplía si resultaba buena o aun mediana, de darle un saco con el mejor trigo; el duende aceptaba las ofertas y tenía la amabilidad de devolver, pero vacíos, la cesta, la cantarita y el saco. Nadie le veía cuando recogía los regalos, porque ¡salía tan tarde! nada menos que a las doce de la noche, cuando allí todo el mundo se acostaba a las nueve en verano y a las ocho en invierno.

A pesar de estas noticias, el forastero insistió en que quería pasar allí la noche, y

esse tempo ninguém veio pedir a chave a meu pai para vê-la.

— E por que se chama do duende? — interrogou o jovem.

— Ah, não é sem razão, cavalheiro. Vivia nela, faz muito tempo um velho muito avaro e muito rico. Tinha guardado seu ouro em um esconderijo que ninguém conhecia e, apesar disso, ele notava que as moedas iam diminuindo pouco a pouco. Um dia ele se escondeu para surpreender o ladrão, e viu que era um duendezinho muito pequeno. Quando o avaro quis aproximar-se dele, o duende desapareceu como por encanto. Desde então, o velho viveu com grande desassossego e alguns diziam que tinha ficado louco, sendo sua mania achar que o roubavam. O certo é que um dia amanheceu morto e, ainda que se diga que tinha se suicidado em um acesso de loucura, ninguém duvidou na vila de que o duende lhe havia assassinado para roubar-lhe, pois, não se encontrou nada de seu dinheiro. A casa ficou abandonada, habitando-a só o duende, que continua nela, mesmo que ninguém o veja.

— E como se sabe que continua?

— Porque durante a noite se ilumina todo o andar de cima e porque quando se põe algo à porta desaparece ao dar meia noite.

E seguiu contando ao forasteiro — para apaziguá-lo era preciso oferecer-lhe favores de mais ou menos valor, mas que ele recolhia sempre. Se uma galinha adoecia, para que não morresse, a dona depositava uma cesta com alguns ovos à porta da casa do duende; se era uma vaca, colocava-se um jarro de leite; se a colheita ia mal, fazia-se uma oferta, que mais adiante se cumpria se resultava boa ou ainda mediana, de dar um saco com o melhor trigo; o duende aceitava as ofertas e tinha a amabilidade de devolver a cesta, o jarro e o saco, vazios. Ninguém o via quando recolhia os presentes, porque saía tão tarde, nada menos que à meia-noite, quando ali todo mundo se deitava às nove no verão e às oito no inverno.

Apesar dessas notícias, o forasteiro insistiu que queria passar a noite ali, e a moça lhe

la muchacha le dijo que esperase a que su padre llegara para que le entregase la llave. Antes de que esto ocurriese, apareció en aquella calle un grupo compuesto de una docena de chicos que perseguían a un pobre niño de fisonomía dulce y simpática, vestido humildemente con un pantalón remendado y una blusa azul algo descolorida por el uso. Iba sin gorra y llevaba los pies descalzos.

— Ahí viene Ginesillo el tonto — murmuró la niña.

— ¿Y quién es el que tal nombre lleva? — preguntó el caballero.

— Es el hijo de la tía Micaela, viuda de Nicolás el tonto.

— ¿Y son todos tontos en esa familia?

— Si el padre lo era ¿qué quiere usted que sea el hijo?

Entre tanto los muchachos empujaban a Ginés hacia la casa del duende, resistiéndose el niño, en cuyo rostro se marcaba un profundo terror, a acercarse allí.

— ¡Que le haga una visita al duende! — exclamó un chico.

— Ofrecámosle a Ginesillo para que se acaben los tontos del pueblo — añadió otro.

— Y que se quede con él y no devuelva más que la blusa — prosiguió un tercero.

— Metámosle por una ventana que tenga los vidrios rotos — dijo el primero que había hablado.

El viajero tuvo que intervenir en el asunto y, gracias a su energía, los muchachos dejaron en paz a Ginesillo. Éste, apenas se vio libre, echó a correr, no sin dirigir antes una mirada de gratitud a su defensor.

Poco después llegó el padre de la niña que entregó al joven la llave de la casa del duende para que la viera.

Era un edificio feo y sin comodidades de ningún género en su interior. Sólo dos cosas excitaban la atención del caballero: la primera, que en una de las guardillas había un catre con un colchón en el que se notaba que una persona había dormido, y la otra, que en la cocina se veían restos de comida y en una de las hornillas algunos carbones que parecían haber sido

disse que esperasse seu pai chegar para que lhe entregasse a chave. Antes disso acontecer, apareceu naquela rua um grupo composto por uma dúzia de garotos que perseguiram um pobre menino de fisionomia doce e simpática, vestido humildemente com uma calça remendada e uma blusa azul um pouco desbotada pelo uso. Ia sem boné e estava com os pés descalços.

— Aí vem Ginesilho, o tonto — murmurou a menina.

— E quem é este que leva esse nome? — perguntou o cavalheiro.

— É o filho da tia Micaela, viúva de Nicolás, o tonto.

— E são todos tontos nessa família?

— Se o pai era, que espera o senhor que seja o filho?

Enquanto isso os moleques empurravam Ginés até a casa do duende, o menino, em cujo rosto transparecia um profundo terror, resistia em aproximar-se dali.

— Que faça uma visita ao duende — exclamou um menino.

— Ofereçamos Ginesilho para que se acabem os tontos da vila — acrescentou outro.

— E que fique com ele e não devolva nada mais que a blusa — prosseguiu um terceiro.

— Joguemos por uma janela que tenha os vidros quebrados — disse o primeiro que tinha falado.

O viajante teve que intervir no assunto e, graças a sua energia, os garotos deixaram em paz Ginesilho. Este, apenas se viu livre, pôs-se a correr, não sem dirigir um olhar de gratidão ao seu defensor.

Pouco depois chegou o pai da menina que entregou ao jovem a chave da casa do duende para que ele a visse.

Era um edifício feio e sem comodidades de nenhum gênero em seu interior. Só duas coisas chamaram a atenção do cavalheiro: a primeira, que em um dos sótãos havia um catre com um colchão no qual se notava que uma pessoa havia dormido, e a outra, que na cozinha se viam restos de comida e, em um dos queimadores, alguns carvões que pareciam haver sido apagados pouco

apagados poco antes. Aquello no podía ser del tiempo del avaro, muerto hacía nada menos que veinte años, y si había dicho verdad la muchacha, nadie había entrado allí después de aquel trágico suceso.

En otra pieza del piso principal vio una cama algo mejor que la de la guardilla, que pensó elegir para pasar la noche. El resto del mobiliario estaba deteriorado y cubierto de polvo.

El forastero alquiló la casa por quince días, pagó adelantado y se fue luego a comer a la posada.

Al pasar por la calle peor del pueblo, vio a la entrada de su mala choza a Ginesillo el tonto y a su madre, una pobre mujer de la que todos se burlaban, igual que de su hijo, por lo que produjo al caballero la más profunda compasión.

Después de cenar y presenciar una parte de las fiestas nocturnas, el joven se dirigió tranquilamente hacia la casa llamada del duende.

Al divisarla de lejos le pareció que, en efecto, el piso superior estaba iluminado, pero al acercarse más advirtió que era el reflejo de la luna en los cristales, puesto que al llegar junto a la casa aquella luz había desaparecido.

— Todo será lo mismo — murmuró el joven — en esto no debe haber una palabra de verdad.

Delante de la puerta vio una jarra con miel, una cesta con fruta y una botella con vino. Abrió, subió la escalera y entró en el cuarto que había elegido para alcoba. Allí una bujía, pues había comprado un paquete de ellas en el pueblo, y se echó vestido en la cama. Al mirar su reloj vio que marcaba las once y media y, recordando que el duende recogía a las doce sus provisiones, se asomó a la ventana y estuvo en acecho, cuidando de no llamar la atención ni asustar al habitante de la singular casa.

Al sonar la primera campanada, el joven noto que la puerta se abría sin ruido y que un brazo corto, que terminaba en una mano pequeña, cogía la jarra primero y después la cesta y la botella.

antes. Aquilo não podia ser do tempo do avaro, morto fazia nada menos que vinte anos, e se a menina tinha dito a verdade, ninguém havia entrado ali depois daquele trágico acontecimento.

Em outra peça do andar principal viu uma cama um pouco melhor que a do sótão, que pensou escolher para passar a noite. O resto do mobiliário estava deteriorado e coberto de pó.

O forasteiro alugou a casa por quinze dias, pagou adiantado e foi logo comer na estalagem.

Ao passar pela pior rua da vila, viu à entrada de seu casebre, Ginesilho, o tonto, e sua mãe, uma pobre mulher de quem todos zombavam, assim como de seu filho, o que produziu no cavalheiro a mais profunda compaixão.

Depois de jantar e assistir a uma parte das festas noturnas, o jovem se dirigió tranquilamente até a casa denominada do duende.

Ao avistá-la de longe teve a impressão de que o andar superior estava iluminado, mas, ao aproximar-se mais, percebeu que era o reflexo da lua nas janelas, já que ao chegar junto à casa, aquela luz tinha desaparecido.

— Tudo será o mesmo — murmurou o jovem — nisto não deve haver uma palavra de verdade.

Diante da porta viu uma jarra com mel, uma cesta com fruta e uma garrafa com vinho. Abriu, subiu a escada e entrou no quarto que tinha escolhido para dormitório. Ali acendeu uma vela, pois havia comprado um pacote delas no vilarejo e enfiou-se vestido na cama. Ao olhar seu relógio viu que marcava onze e meia e recordando que o duende recolhia suas provisões à meia noite, debruçou-se na janela à espreita, cuidando para não chamar a atenção nem assustar o habitante da singular casa.

Ao soar a primeira badalada, o jovem notou que a porta se abria sem ruído e que um braço curto, que terminava em uma mão pequena, recolhia a jarra primeiro e depois a cesta e a garrafa.

Una vez hecho esto volvió a cerrar despacio y el caballero oyó unos ligeros pasos por la escalera. Apagó su bujía, pero cuando se acercó a la puerta de su alcoba no vio nada ni pudo averiguar más. Aunque no muy tranquilo, volvió a echarse en la cama y, después de luchar algunos minutos con el sueño, se quedó profundamente dormido.

A la mañana siguiente vio la jarra, la cesta y la botella vacías junto a la puerta de la casa.

A nadie dijo lo que había ocurrido el día precedente, se pasó la tarde disfrutando de todas las fiestas, y hasta muy entrada la noche no regresó a su nuevo domicilio.

Le pareció indigno el temor que había sentido el día antes y decidió hacer algunas averiguaciones respecto al duende. Pero, aunque se asomó a las doce, registró la casa y observó todos los rincones, no hubo nada de particular y llegó a pensar que lo visto la noche anterior había sido un sueño.

A la siguiente se disponía a echarse en la cama, cuando oyó en la pieza de arriba ligero rumor de pasos.

— ¿Será algún gato? — se preguntó el forastero; sólo un duende podría andar de esa manera. Es preciso que suba despacio y que me entere bien de lo que pasa.

Dejó transcurrir un cuarto de hora y luego, procurando hacer el menor ruido posible, subió la escalera y llegó a la guardilla, pero no encontró a nadie allí.

A la noche siguiente ocurrió lo mismo respecto a los ligeros pasos, y cuando se dirigía hacia la escalera halló ante sí la puerta cerrada con llave que le impidió seguir sus investigaciones. No dudó ya que el duende sabía su presencia en la casa y que huía de él; así es que decidió esconderse para sorprender al que se ocultaba. Al otro día, en vez de permanecer en su cuarto, se quedó en la guardilla detrás de la puerta. Apenas había pasado una hora oyó las leves pisadas, y el duende penetró en su alcoba, donde no encendió luz. Al caballero le pareció un hombrecillo de corta estatura, pero no hubiera podido

Uma vez feito isso, voltou a fechar devagar e o cavalheiro ouviu uns leves passos pela escada. Apagou sua vela, mas quando se aproximou da porta de seu quarto não viu nem pode averiguar mais nada. Mesmo não muito tranquilo, voltou a deitar-se na cama e, depois de lutar alguns minutos com o sono, adormeceu profundamente.

Na manhã seguinte viu a jarra, a cesta e a garrafa vazias junto à porta da casa.

Não disse a ninguém o que havia ocorrido no dia anterior, passou a tarde desfrutando de todas as festas e até altas horas da noite não regressou ao seu novo domicílio.

Pareceu-lhe indigno o temor que havia sentido no dia anterior e decidiu fazer algumas investigações a respeito do duende. Embora próximo à meia noite, vasculhou a casa, observou todos os cantos, não viu nada em particular e chegou a pensar que o que havia visto na noite anterior tinha sido um sonho.

Em seguida, organizava-se para deitar-se na cama, quando ouviu, na peça de cima, um leve rumor de passos.

— Será algum gato? — perguntou-se o forasteiro — só um duende poderia andar dessa maneira. É preciso subir devagar e observar bem o que acontece.

Deixou passar um quarto de hora e logo, procurando fazer o menor ruído possível, subiu a escada e chegou ao sótão, mas não encontrou ninguém ali.

Na noite seguinte ocorreu o mesmo a respeito dos leves passos, e quando se dirigia até a escada encontrou diante de si a porta fechada com chave o que lhe impediu de seguir suas investigações. Não duvidou de que o duende sabia de sua presença na casa e que fugia dele; assim decidiu esconder-se para surpreender o que se ocultava. No outro dia, em vez de permanecer em seu quarto, ficou no sótão, atrás da porta. Apenas tinha passado uma hora escutou as leves pisadas, e o duende penetrou em seu dormitório, onde não acendeu luz. Ao cavalheiro lhe pareceu um homenzinho de baixa estatura, mas não

asegurar nada, porque apenas se veía en la habitación, débilmente iluminada por un plateado rayo de luna que penetraba por las rendijas de la ventana. El joven sacó entonces una bujía que había llevado, aplicó una cerilla y no pudo contener un movimiento de sorpresa al ver echado ya en el catre, a Ginesillo el tonto. El niño se levantó extendiendo sus suplicantes manos hacía él, y le habló de este modo:

— No me pierda usted, no descubra a nadie que me ha visto.

— Pues explícame sin reticencias ni falsedades tu presencia en esta casa.

— Sí, señor — balbuceó el niño —; siéntese usted y se lo diré todo.

Y cuando el forastero hubo ocupado la única silla que había allí, empezó la historia en estos términos.

— Usted sabe bien que en todos los pueblos hay algún pícaro que se finge tonto, y el de Santa Marina hace veinte años robó al señor que vivía en esta casa, sin que nadie lo sospechase. Mi padre, que lo vio, no quiso delatarle porque había sido amigo suyo; pero desde entonces se le halló más preocupado y más silencioso cada día, por lo que al morir el ladrón — a quien no aprovechó el robo, pues apenas vivió tres meses después de cometerlo — fue tenido él por tonto también. Mi pobre padre sufrió mucho con eso, porque nadie quería darle trabajo, y se vio obligado a gastar poco a poco sus economías.

Apenas murió, después de una breve enfermedad, mi madre tuvo que ponerse a servir para mantenerme, y yo heredé la fama de tonto que tenía mi padre, por mi carácter tímido y medroso. Cuando fui mayor, pensé sacar partido de lo que llamaban mi tontería, en provecho de mi madre. — El pueblo entero se ríe de mí, me dije, pues yo me reiré más de él.

— Y una noche me introduje en la casa del duende y vi que no había en ella nada extraño, y que mi madre y yo podíamos dormir perfectamente, dejando bien cerrada nuestra choza, ella en la cama del avaro y yo en el catre donde descansaba un criado a quien después echó. Estas noches usted le ha quitado la cama a mi madre, que se

podía confirmar nada, porque apenas via o cuarto, debilmente iluminado por um prateado raio de lua que penetrava pelas frestas da janela. O jovem pegou, então, uma vela que tinha levado, acendeu com um fósforo e não pode conter o movimento de surpresa ao ver, deitado no catre, Ginesilho, o tonto. O menino se levantou estendendo suas suplicantes mãos até ele, e falou desta maneira:

— Não ponha tudo a perder, senhor, não conte a ninguém que me viu.

— Pois, explica-me sem reticências nem falsidades tua presença nesta casa.

— Sim, senhor — balbuciu o menino —; sente-se que lhe direi tudo.

E quando o forasteiro ocupou a única cadeira que tinha ali, começou a história com essas palavras.

— O senhor sabe bem que em todos os vilarejos têm algum esperto que se finge de tonto, e o de Santa Marina faz vinte anos roubou o ancião que vivia nesta casa, sem que ninguém suspeitasse. Meu pai, que o viu, não quis entregá-lo porque havia sido seu amigo, mas desde então, ficou mais preocupado e mais silencioso cada dia, e ao morrer o ladrão — que não aproveitou o roubo, pois viveu apenas três meses depois de cometê-lo — foi tido como tonto também. Meu pobre pai sofreu muito com isso, porque ninguém queria lhe dar trabalho e se viu obrigado a gastar pouco a pouco suas economias.

Logo que morreu, depois de uma breve doença, minha mãe teve que se pôr a trabalhar para me manter, e eu, herdei a fama de tonto que tinha meu pai, por meu caráter tímido e medroso. Quando cresci, pensei em tirar proveito do que chamavam minha tolice, em benefício de minha mãe. — O povoado inteiro ri de mim — disse a mim mesmo — pois eu irei rir mais deles.

— E uma noite enfiei-me na casa do duende e vi que não tinha nada de estranho nela, e que minha mãe e eu podíamos dormir perfeitamente, deixando bem fechado nosso casebre, ela na cama do avaro e eu no catre onde descansava um criado a quem depois ele despediu. Nestas noites o senhor tirou a cama de minha mãe,

ha quedado en nuestra cabaña. Entramos aquí por la puerta del jardín, pues tenemos todas las llaves de la casa que el ladrón, que las mandó hacer, se dejó un día olvidadas en la nuestra después de cometer el robo, y contando una historia hoy, inventado un suceso raro mañana, logré que nadie dudase de la existencia del duende y que le hicieran ofrecimientos de huevos, pan, leche y otras cosas con las que nos mantenemos mi madre y yo. Lo que los dos ganamos trabajando, cuando hay en qué, lo ahorramos, y el día que tengamos bastante dinero nos iremos muy lejos para vivir en paz. Esto es cuanto puedo decirle, caballero.

— Pero eso — dijo el joven — no me explica tu terror cuando querían encerrarte en la casa del duende...

— Era fingido, yo no temía nada.

— Pues entonces eres un gran actor.

— Sí, señor, pero encargado siempre del papel de tonto.

El forastero le prometió callar y lo cumplió, dándole antes de marcharse una cantidad de dinero para que el niño y su infeliz madre pudieran dejar más pronto aquel lugar y la miserable vida que en él llevaban. Les ofreció también su apoyo para que lograran trabajar, sacando buen producto, en la ciudad que él habitaba.

Al día siguiente pudo ver cómo se burlaban del chico los muchachos, pero al partir llevaba la convicción de que la persona más inteligente de Santa Marina era aquel niño a quien llamaban Ginesillo el tonto.

que ficou em nossa cabana. Entramos aqui pela porta do jardim, pois temos todas as chaves da casa que o ladrão, que as mandou fazer, deixou um dia esquecidas na nossa, depois de cometer o roubo, e contando uma história hoje, inventando um acontecimento estranho amanhã, consegui que ninguém duvidasse da existência do duende e que fizessem oferendas de ovos, pão, leite e outras coisas com as quais nos mantemos, minha mãe e eu. O que nós dois ganhamos trabalhando, quando tem no quê, economizamos, e o dia em que tivermos bastante dinheiro iremos muito longe para viver em paz. Isso é tudo que posso dizer-lhe, cavalheiro.

— Mas isso — disse o jovem — não me explica teu terror quando queriam encerrá-lo na casa do duende...

— Era fingimento, eu não temia nada.

— Pois então, és um grande ator.

— Sim, senhor, mas encarregado sempre do papel de tonto.

O forasteiro prometeu-lhe calar-se e cumpriu, dando-lhe, antes de ir, uma quantia em dinheiro para que o menino e sua infeliz mãe pudessem deixar mais rápido aquele lugar e a miserável vida que levavam ali. Ofereceu-lhe também seu apoio para que conseguissem trabalhar, recebendo bem, na cidade em que ele morava.

No dia seguinte pôde ver como os garotos zombavam do menino, mas ao partir, levava a convicção de que a pessoa mais inteligente de Santa Marina era aquele menino a quem chamavam Ginesilho, o tonto.

4 COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DOS CONTOS

A respeito dos comentários que são explicitados a seguir, acredita-se que os capítulos anteriores contribuíram indiretamente nesse processo, pois, segundo José Antonio Merlo Vega “as necessidades de documentação para realizar a tradução de um texto literário estariam agrupadas em três níveis: 1. informação sobre o autor. 2. informações sobre a obra a ser traduzida. 3. Recursos de informação sobre a língua original”⁵³ (VEGA, 2005, p. 182), e cada parte, seja ela contextual ou teórica, ampliou a visão da tradutora influenciando suas escolhas de maneira consciente ou não, na tentativa de realizar uma tradução que mantivesse uma relação próxima com o texto-fonte, sem apagar as marcas que o caracterizam como pertencentes a um determinado contexto: Espanha do séc. XIX, já que nenhuma tradução é a-histórica.

Sabe-se que os contos em questão foram pensados para crianças espanholas burguesas, cuja situação social as permitia lê-los em casa ou na escola que frequentavam, pois, as obras infantis escritas por Julia de Asensi estavam diretamente ligadas ao propósito da instrução, justificado por “um claro florescimento escrito de um dos parâmetros cotidianos que formavam parte da mulher e seus deveres no entorno familiar: a educação”⁵⁴ (DÍEZ MÉNGUEZ, 1999, p. 1385). Embora, naquela época, o público infantil não fosse completamente alcançado por essas publicações, pois, diante das diversidades existentes, ainda não eram todos que frequentavam as escolas ou tinham condições financeiras para adquirir livros, foi nesse cenário que surgiram essas narrativas.

Sendo assim, a tarefa de tradução parte de uma realidade eurocêntrica, voltada a um conceito de infância que leva em consideração a ideologia das classes sociais mais altas e que ainda mantém distinção a respeito do que meninos e meninas necessitam aprender. Mesmo que no caso dos contos deste livro a sua leitura seja indicada para *niñas y niños*, sabe-se que as questões de gênero eram bastante marcadas e relevantes naquela época.

⁵³“Las necesidades de documentación que requiere la traducción de un texto literario se agrupan en tres niveles: 1. Información sobre el autor. 2. Información sobre la obra que se va a traducir. 3. Recursos informativos sobre la lengua original.”

⁵⁴“[...] un claro florecimiento escrito de uno de los parámetros cotidianos que formaban parte de la mujer y sus deberes en el entorno familiar: la educación [...]”

José Antonio Sabio Pinilla no artigo traduzido: “Por que a teoria da tradução é útil para os tradutores?” publicado na revista *Cadernos de Tradução* (2019) menciona que:

as teorias nos dão diretrizes para atuar, nos permitem aproveitar os diferentes aspectos de cada uma, mas não podem ser aplicadas ao pé da letra em sua totalidade, já que cada tradução está sujeita a diversas condições como as características do próprio texto (especialmente em tradução literária), as instruções do encargo de tradução e as condições nas quais o tradutor realiza seu trabalho (SABIO PINILLA, 2019, p. 614).

Ao utilizarmos teorias para justificar as escolhas realizadas durante o processo tradutório, assim como disse Sabio Pinilla (2019), pretende-se fazer uso de alguns aspectos, não de todos, pois, acredita-se que certas características dos contos traduzidos os colocam sob a condição de literatura infantil, porém, devido ao contexto histórico e ao propósito para o qual foram escritos, levam a autora a redigi-los com certa economia de recursos literários o que faz com que a tradução, em alguns momentos, torne-se bastante literal, algo que se justifica também pela proximidade do par linguístico espanhol/português.

Sob essa perspectiva, provavelmente os maiores desafios encontrados sejam em relação a situações vivenciadas pelos personagens e palavras utilizadas no século XIX que se distanciam do contexto atual e precisam ser adequadas de maneira que mantenham seu sentido, mas sejam compreendidas pelo público infantojuvenil brasileiro. Embora, não se pretenda “deixar o leitor (totalmente) em paz”, fazendo uso em parte das palavras de Schleiermacher, já que, em determinados momentos, são priorizadas as escolhas da autora Julia de Asensi e não o público-alvo da língua de chegada.

Compreende-se perfeitamente que "é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido" (ARROJO, 2017, p.40), principalmente quando se trata de uma realidade distinta e um período histórico distante do atual, como é o caso. Mesmo que se tente, enquanto pesquisadora, imaginar e recriar os sentimentos e vivências de Julia de Asensi naquela época, com base em estudos realizados sobre sua biografia, em seus próprios escritos ou em teorias que definem como era a Espanha oitocentista, sabe-se que, ainda assim, não será possível precisar com exatidão como essas informações perpassaram os textos da escritora.

Dessa forma, explica-se que não havia um projeto de tradução pré-definido quando os contos foram traduzidos em suas primeiras versões. Embora, saiba-se que durante o processo, mesmo inconscientemente, as teorias se fazem presentes, essa autoanálise por parte de tradutora-pesquisadora só surge quando se começa a buscar no texto-fonte e no texto-alvo os motivos que a levaram a certas escolhas para serem explicitados por meio dos comentários. Assim, crê-se que a tradução comentada seguiu a perspectiva mencionada por Marie-Hélène Catherine Torres, em que este estudo “além de partir do exercício da tradução em si, trabalha com a crítica e a história da tradução e promove uma autoanálise por parte do tradutor-pesquisador acerca da tradução na sua relação com o comentário” (TORRES, 2017, p. 15), o que contribui para uma tomada de consciência a respeito do que foi realizado.

E será nessa autoanálise que muitas das mudanças promovidas na tradução do texto final passam a ser mais conscientes e conseguem ser justificadas de maneira teórica reforçando o que também mencionou Sabio Pinilla, “a teoria nos permite refletir sobre o que fazemos, nos serve para mostrar outras opções de tradução, evitando a tradução rotineira, nos dota de uma metalinguagem [...]” (SABIO PINILLA, 2019, p.615).

Ao pensar se seria possível classificar o tipo de tradução que se estava realizando, não se chegou a uma conclusão definitiva, já que em certas situações se observa que houve uma intenção “em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2013, p.95), porém, há momentos em que as escolhas revelam uma tentativa de adequar o texto-fonte à língua de chegada, praticando o que Berman (2103) classifica como deformações, e talvez, em ambos os casos as alterações realizadas nem cheguem de fato a serem totalmente estrangeirizadas ou domesticadas, mas uma mistura das duas, o que vai ao encontro do que menciona Lawrence Venuti, “uma tradução que busca registrar diferenças linguísticas e culturais – uma tradução que é, em outras palavras estrangeirizante – não escapa da inevitável domesticação” (VENUTI, 2021, p. 18).

Ressalta-se que essa possível tradução estrangeirizante se refere à manutenção do estilo da autora, sob o ponto de vista literário, e de alguns aspectos culturais, mas que há a compreensão de que essa tentativa em determinadas escolhas incorrerá no processo de domesticação, por levar em conta aspectos da língua de chegada e seu contexto que modificarão o texto-fonte. Devido a isso, nos

comentários a seguir, pretende-se pontuar sempre que essas situações se fizerem presentes.

Apoiando as teorias acima resgatadas, e para nortear as discussões apresentadas nos comentários de tradução, tenta-se listar aspectos que se repetiram em um ou mais contos da autora, categorizando-os em elementos de estilo e formais, além de apresentar possíveis soluções para termos de ordem cultural que não possuem um referente direto na língua portuguesa do Brasil, como é o caso do *Coco*, personagem que aparece no título da obra e também no primeiro conto, para com isso descrever nuances que podem revelar características que representariam a escrita de Asensi naquela época.

4.1 ELEMENTOS DE ESTILO

Para tentar conceitualizar o que seria estilo, busca-se nas afirmações de Antoine Compagnon (2001) uma possível definição para o termo que nos ajudará a compreendê-lo e a identificá-lo nos contos de Julia de Asensi:

- o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável;
- o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor;
- o estilo é uma escolha entre várias 'escrituras' (COMPAGNON, 2001, p. 194)

Pode-se interpretar a primeira afirmação como se o autor realizasse um pequeno desvio em relação ao uso neutro ou normal da linguagem, de maneira que, em seu texto, esse “ornamento formal” torne-se uma característica que intuitivamente, conforme a segunda afirmação, nos faz reconhecê-lo. Obviamente se trata de uma escolha, por meio da qual se admite que “há maneiras muito diferentes de dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de dizer coisas muito diversas” (COMPAGNON, 2001, p. 188).

Embora o mesmo autor considere que buscar uma definição de estilo, bem como de literatura, seria inevitavelmente polêmico, já que ambos os conceitos estariam atrelados a uma “oposição popular entre a norma e o desvio, ou da forma e do conteúdo” (COMPAGNON, 2001, p. 46), torna-se necessário apresentar essas discussões para que possam contribuir com a análise dos recursos de escrita empregados pela autora na elaboração dos contos que foram traduzidos.

Como já mencionado, as narrativas em questão são classificadas como literatura infantil, porém, por estarem diretamente ligadas a um momento em que a escrita destinada a esse público tinha um objetivo específico: instruir, observou-se que alguns desses recursos que constituem a literariedade de um texto, de acordo com o conceito formalista, foram suprimidos, quase não há o emprego de figuras de linguagem, por exemplo.

O aspecto fantasioso que é, de certa forma, anunciado pelo título do livro, e constituiria um atributo desses textos, se desfaz ao final dos enredos quando o elemento ou personagem sobrenatural revela-se um personagem “humano” da própria história. No entanto, a criação de um universo ficcional que se aproxima da realidade cotidiana, da ideologia e de algumas crenças folclóricas da época, mesmo que dotada de certas intenções, pode ser considerada uma das características que incluiriam essas histórias em um campo literário.

Lembrando que não se pretende aqui aprofundar as questões: “é ou não é literatura?” “possui ou não possui literariedade?”, apenas tenta-se identificar aspectos considerados literários (de forma e conteúdo) presentes nesses textos, para que se possa observar se há uma variação nos traços característicos da obra que remetam ao estilo da autora.

Algo que também pode ser considerado é o que menciona Casanova (2002):

cada escritor situa-se, em primeiro lugar, no espaço mundial, pelo lugar que nele ocupa o espaço literário do qual saiu. Mas sua posição também depende da maneira como herda a inevitável herança nacional, das escolhas estéticas, linguísticas, formais que é levado a operar e que definem sua posição nesse espaço (CASANOVA, 2002, p.61).

Pode-se dizer que a Espanha do século XIX não estava mais entre as potências literárias da época, mas, já havia constituído importante capital literário por meio de obras da literatura nacional que se tornaram “clássicos”. Julia de Asensi como escritora espanhola, certamente se apropria dessa “herança nacional”, mas também se inspira em autores contemporâneos a ela. Em determinados livros como *Leyendas y tradiciones en prosa y verso* (1883), Diez Ménguez (2006) atribui a seus escritos semelhanças com o escritor sevilhano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), com Fernán Caballero (1796-1877) e com José Zorrilla (1817-1893).

No entanto, não se pode afirmar que ela foi uma escritora a qual reproduziu modelos e estilos tipicamente espanhóis, uma vez que em sua biografia consta informações que, em muitos momentos, ao traduzir textos de poetas como Alfred

Musset (1810-1857) e Théophile Gautier (1811-1872) acaba repetindo em seus próprios poemas o que eles escreviam na época, deixando-se influenciar por tendências dominantes na escrita francesa.

Dessa forma, o que estamos tentando definir como o estilo da autora neste tipo de narrativa específica, os contos infantis, pode não ser necessariamente algo pessoal, mas que reflete algo já desenvolvido por escritores em outros países ou em seu próprio país, afinal, todos foram perpassados pelo que estava ou esteve em voga nos séculos anteriores e no próprio século XIX. Além disso, o que se supõe ser um estilo, também pode estar ligado ao contexto histórico, a como a literatura infantil era concebida na época: arte ou pedagogia? Sabemos que “[...] como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na área da pedagogia” (COELHO, 2000, p. 46), o que irá determinar como se deve escrever para as crianças.

Ainda assim, esses detalhes não invalidam o presente estudo, afinal, independente de representar um texto cujas convenções literárias remetessem ao universo nacional espanhol ou demonstrar que há influências de outras culturas, ou ainda estar dentro dos parâmetros de uma escrita considerada mais didática, o que se quer compreender é como organizar essas e outras questões no texto traduzido.

Diante disso e levando-se em consideração também o que disse Proença Filho, “para caracterizar o estilo de um autor podemos considerar a sua criação pessoal em todo o domínio da língua e logo pode-se examinar, além do léxico e da sintaxe, também o âmbito da fonética e da morfologia” (PROENÇA FILHO, 2002, p. 56), opta-se por apresentar aqueles elementos que se sobressaíram na leitura dos contos traduzidos e que revelam aspectos que se “desviam da norma” ligados à sintaxe, mas que em alguns momentos têm relação com a seleção vocabular e também com os aspectos semânticos, os quais são apresentados a seguir juntamente aos comentários que justificam as escolhas de tradução.

4.1.1 Inversões

Percebe-se, em diversas passagens, uma predileção da autora por inverter a colocação do adjetivo qualitativo em suas construções frasais, algo que pode ser observado nos três contos, e é comum em línguas latinas. Segundo Paulo Rónai (2021), essa colocação pode determinar o sentido que se quer dar ao qualificador:

antes do substantivo, ele assume muitas vezes sentido figurado, exprime qualidade casual ou confere um matiz poético (assim em um grande romance, verdes anos etc.); depois do substantivo, geralmente guarda o sentido próprio, exprimindo qualidade permanente e que muitas vezes entra a fazer parte da ideia do mesmo (casa grande, vinho verde etc) (RÓNAL, 2021, p. 23).

Essas inversões realizadas pela autora nos levam a crer que seriam o principal traço que definiria um “desvio” em relação à norma, uma tentativa de utilizar um recurso para dizer de maneira diferente o que comumente era dito. Por se tratar de histórias infantis do século XIX, que como já observamos, têm como característica uma linguagem formal, por meio da qual se quer expressar situações do cotidiano, que levem os leitores mirins a aprenderem algo, seja relacionado a aspectos morais ou a questões ideológicas, quando ela escolhe inverter a colocação dos adjetivos, tornando o texto mais expressivo, dá-nos indícios de que encontrou uma forma de incluir conotativamente um matiz poético que revelaria um pouco da literariedade em sua escrita.

Diante disso, tenta-se manter as inversões encontradas nos textos-fonte mesmo que soem um tanto literal, por crer que essa questão de estilo não deve ser apagada, visto que se trata de uma característica recorrente em diversas passagens, sendo possível identificá-la nos três contos traduzidos, evidenciando que a autora se vale desse recurso em sua escrita, independentemente de ser um traço pessoal ou influenciado por outras escrituras. No entanto, em alguns poucos momentos, opta-se pela colocação após o substantivo, conforme é justificado em cada caso.

Quadro 1 – Ocorrência de inversões em “El coco azul”

Texto – fonte	Tradução
(a) Teresa tenía miedo de todo y sólo Eugenio era el que procuraba vencer su <u>frecuente e incomprensible terror</u> .	Teresa tinha medo de tudo e só Eugênio era o que tentava vencer seu frequente e incomprensível terror.
(b) Si un hombre la miraba, creía que le iba a robar; si un perro corría a lo lejos, se figuraba que era un animal desconocido y de <u>colosal altura</u> . Si se despertaba de noche y veía por <u>la entornada puerta</u> la luz de la lámpara de una habitación próxima, imaginando que había fuego en la casa, saltaba con precipitación de la cama pidiendo socorro.	Se um homem a olhava, acreditava que seria roubada; se um cachorro corria para longe, imaginava que era um animal desconhecido e de colossal altura . Se despertava de noite e via pela porta entreaberta a luz da lâmpada de um quarto próximo, imaginando que havia fogo na casa, saltava com precipitação da cama pedindo socorro.
(c) En su misma alcoba tenía que dormir una <u>buena mujer</u> que había sido su nodriza y continuó después al servicio de los padres de Teresa.	Em seu próprio quarto tinha que dormir uma boa mulher que havia sido sua ama-de-leite e continuou depois a serviço dos pais de Teresa.

(d) <u>La excelente mujer</u> comprendió que no podía desobedecer aquella orden	A excelente mulher compreendeu que não podia desobedecer àquela ordem
(e) En la botica la detuvieron un buen rato porque el <u>excesivo número</u> de enfermos que había en aquella época era causa de que tuviesen allí muchas recetas, que se servían por <u>riguroso turno</u> , y el personal de la farmacia más próxima era bastante escaso.	No boticário atrasaram-na por um bom tempo porque o excessivo número de doentes que tinha naquela época era consequência de que tivessem ali muitas receitas, que se atendiam com rigorosa ordem , e o pessoal da farmácia mais próxima era bastante escasso.
(f) [...] ésta empezó a alarmarse y se sintió invadida de <u>aquel invencible terror</u> que tanto le atormentaba.	[...] esta começou a preocupar-se e se sentiu invadida por aquêle invencível terror que tanto a atormentava.
(g) Al poco rato encendieron una luz en la habitación inmediata. <u>Fijos los ojos</u> en la <u>entornada puerta</u> , la niña cesó de gritar y se quedó inmóvil.	Pouco depois acenderam uma luz no quarto ao lado. Fixos os olhos na porta entreaberta , a menina parou de gritar e ficou imóvel.
(h) — Si no te callas te llevaré conmigo, le dijo con <u>atronadora voz</u> . ¿A quién llamabas? ¿no puedes estar sola?	— Se não te calares, levo-te comigo — disse-lhe com estrondosa voz . — A quem chamavas? Não podes estar sozinha?
(i) En la puerta apareció otra figura vestida de azul. Ésta se acercó a la niña a pesar de sus protestas, y colocó encima de su cama una <u>hermosa muñeca</u> .	Na porta apareceu outra figura, vestida de azul. Esta se aproximou até a menina, apesar de seus protestos, e colocou em cima de sua cama uma linda boneca .
(j) Al otro día se levantó la niña pensando en los <u>prometidos juguetes</u> y decidida a armarse de valor para ir a buscarlos.	No outro dia, levantou-se a menina pensando nos prometidos brinquedos e decidida a encorajar-se para ir buscá-los.

Fonte: elaborado pela autora

No trecho 1(b), a autora utiliza duas inversões: *colosal altura* e *entornada puerta*, a primeira foi mantida, na tradução, por se compreender como algo que ressalta a altura do animal, passando a ideia do quão assustador isso era para Teresa. Porém, causa-nos estranheza manter a inversão na expressão “entreaberta porta”, que foi desfeita, trazendo-a para o texto-alvo como “porta entreaberta”, opção que se repete também no trecho 1(g).

A palavra “entreaberta”, segundo o dicionário *Houaiss* significa parcialmente aberta, dessa forma, caracteriza o estado em que se encontrava a porta nos dois momentos da narrativa, guardando assim o seu sentido próprio e não figurado. Por isso, nestes dois casos, a tradução levará em conta o significado e os usos da palavra na língua de chegada para justificar a escolha.

No trecho 1(e) embora mantenha-se o adjetivo antes do substantivo, opta-se pela mudança da palavra “turno” por “ordem” modificando assim o gênero do adjetivo

– “rigorosa” – que passa a ser feminino e não masculino como no texto-fonte. Aqui, pode-se dizer que estaríamos incorrendo em uma clarificação segundo o que explicita Berman em seu *A tradução e a letra ou o Albergue do Longínquo* (2013) pois, se a escolha fosse traduzir por “rigoroso turno”, certamente o público-alvo compreenderia, já que seu significado em português, segundo o Dicionário contemporâneo da língua portuguesa (*Novíssimo Aulete* - 2011), é “cada grupo de pessoas que se reveza em uma atividade”, no entanto, prefere-se explicitar a ideia, utilizando uma palavra que na língua de chegada tende a denotar, segundo o mesmo dicionário, “série ou sequência de coisas ou pessoas”, já que a palavra *turno* em espanhol aplicada ao contexto em questão remete a uma “ordem ou forma de sucessão estabelecida entre pessoas ou coisas para fazer ou receber algo”.⁵⁵

Ao fazer essas justificativas percebe-se que muitas vezes o tradutor faz certos ajustes de maneira até inconsciente, como foi o caso da substituição comentada acima, não há um motivo aparente para trocar a palavra “turno” por “ordem”, pois não se trata de uma palavra intraduzível, que não exista na língua de chegada, porém, ainda assim, faz-se essa alteração no texto-alvo, confirmando a reflexão de que algumas decisões tradutórias passam também pela preferência pessoal do tradutor.

As demais inversões são mantidas de acordo com o texto-fonte.

Quadro 2 – Ocorrência de inversões em “Las buenas hadas”

Texto-fonte	Tradução
(a) La pobre Micaela se había quedado viuda siendo muy joven y con <u>escasísimos recursos</u> .	A pobre Micaela tinha ficado viúva muito jovem e com escassíssimos recursos .
(b) Allá, en <u>una pequeña aldea</u> donde había nacido, vivían algunos parientes suyos, los unos ricos, pero avaros; los otros <u>en tan triste situación</u> como ella.	Lá, em uma pequena aldeia onde havia nascido, viviam alguns parentes seus, alguns ricos, mas avaros; outros em tão triste situação como a dela.
(c) <u>La pobre mujer</u> alquiló un cuarto muy pequeño, con dos habitaciones únicamente [...]	A pobre mulher alugou uma casa muito pequena, com apenas duas peças [...]
(d) Estaba encerrado en <u>una pobre jaula</u> que el inquilino que había ocupado antes que ellos el <u>modesto cuartito</u> , había dejado abandonada	Estava encerrado em uma pobre gaiola a qual o inquilino que ocupou o modesto quartinho antes deles havia deixado abandonada.

⁵⁵**Turno** 1 Orden o forma de sucesión establecido entre personas o cosas para hacer o recibir una cosa. (Usual Larousse - 2006)

<p>(e) El jilguero conocía bien a su dueño y le saludaba con su <u>alegre canto</u>, más melodioso desde que tenía por vecinos a dos canarios.</p>	<p>O pintassilgo conhecia bem seu dono e o saudava com seu alegre canto, mais melodioso desde que teve por vizinhos a dois canários.</p>
<p>(f) La casa que había en frente de la que habitaba Micaela era un bello edificio bastante antiguo, de <u>severa fachada</u>, <u>anchos balcones</u> en el piso principal, ventanas en el segundo y en el bajo y en el centro de éste una <u>gran</u> puerta con marco de piedra y sobre ella un escudo de armas.</p>	<p>A casa que havia em frente da que morava Micaela era um belo edifício bastante antigo, de severa fachada, amplas sacadas no andar principal, janelas no segundo e no térreo e no centro deste uma grande porta com batente de pedra e sobre ela um escudo de armas.</p>
<p>(g) Durante mucho tiempo aquella casa había permanecido cerrada y desde hacía pocos días la ocupaba una <u>ilustre señora</u>, viuda de un duque y madre de dos niñas.</p>	<p>Durante muito tempo aquela casa tinha permanecido fechada e fazia poucos dias que a ocupava uma ilustre senhora, viúva de um duque e mãe de duas meninas.</p>
<p>(h) Félix estaba muchas veces asomado a la única ventana de su casa; pero en cuanto veía en los balcones de en frente a alguna de las niñas, su <u>natural timidez</u> le obligaba a ocultarse.</p>	<p>Félix ficava muitas vezes debruçado na única janela de sua casa, mas quando via nas sacadas da frente a alguma das meninas, sua natural timidez obrigava-lhe a ocultar-se.</p>
<p>(i) [...] al muchacho <u>le parecía más triste aquella tarde el canto de su pájaro</u>.</p>	<p>[...] para o menino o canto de seu pássaro parecia mais triste aquela tarde.</p>
<p>(j) Todo era empezar y no dudaba que lograría reunir una <u>buena parroquia</u>, porque le bastaría una <u>pequeña ganancia</u>. Sus parientes no quisieron prestarle aquella <u>insignificante cantidad</u> por temor de que no se la devolviera.</p>	<p>Tudo dependia de começar e não duvidava de que conseguiria reunir uma boa freguesia, porque lhe bastaria uma pequena renda. Seus parentes não quiseram emprestar-lhe aquela insignificante quantia por temor de que não a devolvesse.</p>
<p>(k) Las hadas Esmeralda y Turquesa, más conocidas por <u>las buenas hadas</u> [...]</p>	<p>As fadas Esmeralda e Turquesa, mais conhecidas como as boas fadas [...]</p>
<p>(l) Farolitos y vasos de colores perfectamente combinados, iluminaban aquel pasaje en el que se veían árboles frondosos, <u>perfumadas flores</u> y <u>cristalinas fuentes</u>.</p>	<p>Lanternas de papel e copos coloridos perfeitamente combinados iluminavam aquela passagem em que se viam árvores frondosas, perfumadas flores e cristalinas fontes.</p>
<p>(m) Sus vestidos largos estaban bordados de plata y un finísimo velo de tul les caía hasta los pies calzados con <u>preciosos zapatos</u>.</p>	<p>Seus vestidos compridos estavam bordados de prata e um finíssimo véu de tule lhes caía até os pés calzados com preciosos sapatos.</p>
<p>(n) Las dos, con <u>majestuoso ademán</u>, tomaron asiento y los criados fueron colocando en la mesa, en bandejas cubiertas, los lotes que ellas iban pidiendo.</p>	<p>As duas, com majestosos gestos, tomaram assento e os criados foram colocando na mesa, em bandejas cobertas, os lotes que elas iam pedindo.</p>
<p>(o) Félix agradecido, se arrodilló a los pies de las hadas y besó con entusiasmo sus <u>delicadas manos</u>.</p>	<p>Félix agradecido, ajoelhou-se aos pés das fadas e beijou com entusiasmo suas delicadas mãos.</p>

(p) Todos los años el 1.º de junio fueron los niños a echar sus cartas en el hueco del tronco de la encina, pero no volvieron recibir los <u>preciosos dones</u> del hada Turquesa y del hada Esmeralda	Todos os anos no dia 1º de junho as crianças iam deixar suas cartas no buraco do tronco da azinheira, mas não voltaram a receber os preciosos presentes da fada Turquesa e da fada Esmeralda.
---	--

Fonte: elaborado pela autora

Percebe-se neste caso do conto “As boas fadas” que os adjetivos contribuem para marcar as diferenças sociais dos personagens contrapondo-se entre si, já que há um campo semântico negativo (escassíssimos, pequena, triste, pobre, modesto, insignificante) utilizado para caracterizar Micaela e Félix e o que lhes pertence, e outro positivo (alegre, amplas, grande, ilustre, boas, perfumadas, cristalinas, preciosos, majestosos, delicadas) que faz referência à duquesa, suas filhas e seus bens. Diante disso, mantêm-se em praticamente todos os casos as inversões do texto-fonte.

Vale ressaltar que no trecho 2 (l): “árvores frondosas, perfumadas flores e cristalinas fontes”, embora se trate de um aspecto de seleção vocabular, parece haver também a intenção de criar um ritmo para a leitura, ditado pelo material fônico e marcado pela aliteração presente nas letras “f” e “o” e nos “as”, que, caso a inversão não fosse mantida, acabaria se perdendo.

Porém, no trecho 2 (i), em que a autora escreve: *al muchacho le parecía más triste aquella tarde el canto de su pájaro*, a construção nos parece um tanto rebuscada para mantê-la assim na língua de chegada; por isso, escolhe-se “para o menino o canto de seu pássaro parecia mais triste aquela tarde”, simplificando a frase e utilizando a ordem: sujeito, verbo e predicado, por dar-nos a impressão de que no contexto a leitura se torna mais fluida. Antoine Berman (2013) talvez considerasse essa estratégia uma deformação já que mexe com elementos sintáticos da oração para eliminar “estranhamentos”, porém, parece-nos que neste caso o sentido se mantém, havendo somente uma reordenação da frase.

Quadro 3 – Ocorrência de inversões em “Ginesillo el tonto o La casa del duende”

Texto-fonte	Tradução
(a) El tren correo acababa de llegar a la estación de Santa Marina y de él se apeó, entre otras muchas personas, un viajero joven, sencillo, pero <u>elegantemente vestido</u> , que iba sin duda para asistir a las fiestas del <u>citado pueblo</u> , que empezaban aquella noche.	O trem correio acabava de chegar à estação de Santa Marina e dele desceu, entre outras pessoas, um viajante jovem, simples, mas elegantemente vestido , que ia sem dúvida para assistir às festas do citado vilarejo , que iniciavam naquela noite.

(b) [...] juzgaba cosa fácil tener albergue en la <u>pequeña población</u> .	[...] julgava ser fácil ter onde ficar na pequena vila .
(c) [...] el forastero encontró sin dificultad el lugar donde podían darle noticias respecto a aquel <u>viejo edificio</u> .	[...] o forasteiro encontrou sem dificuldades o lugar onde podiam lhe dar notícias a respeito daquele velho edificio .
(d) — He visto que se alquila o se vende — prosiguió él —, y como me figuro que no ha de ser cara, tomándola por unos días resuelvo el <u>difícil problema</u> de tener dónde dormir en este pueblo durante las fiestas.	— Vi que se aluga ou se vende — prosseguiu ele — e como observo que não deve ser cara, alugando-a por uns dias, resolvo o difícil problema de ter onde dormir nesta cidade durante as festas.
(e) Antes de que esto ocurriese, apareció en aquella calle un grupo compuesto de una docena de chicos que perseguían a un <u>pobre niño</u> de fisonomía dulce y simpática [...]	Antes disso acontecer, apareceu naquela rua um grupo composto por uma dúzia de garotos que perseguiram um pobre menino de fisionomia doce e simpática, [...]
(f) [...] y si había dicho verdad la muchacha, nadie había entrado allí después de aquel <u>trágico suceso</u> .	[...] e se a menina tinha dito a verdade, ninguém havia entrado ali depois daquele trágico acontecimento
(g) Al pasar por la calle peor del pueblo, vio a la entrada de su <u>mala choza</u> a Ginesillo el tonto y a su madre, una <u>pobre mujer</u> de la que todos se burlaban, igual que de su hijo, por lo que produjo al caballero la más <u>profunda compasión</u> .	Ao passar pela pior rua da vila, viu à entrada de seu casebre , Ginesilho, o tonto, e sua mãe, uma pobre mulher de quem todos zombavam, assim como de seu filho, o que produziu no cavalheiro a mais profunda compaixão .
(h) [...] cuidando de no llamar la atención ni asustar al habitante de la <u>singular casa</u> .	[...] cuidando para não chamar a atenção nem assustar o habitante da singular casa .
(i) Una vez hecho esto volvió a cerrar despacio y el caballero oyó unos <u>ligeros pasos</u> por la escalera.	Uma vez feito isso, voltou a fechar devagar e o cavalheiro ouviu uns leves passos pela escada.
(j) A la siguiente se disponía a echarse en la cama, cuando oyó en la pieza de arriba <u>ligero rumor</u> de pasos.	Em seguida, organizava-se para deitar-se na cama, quando ouviu, na peça de cima, um leve rumor de passos.
(k) [...] porque apenas se veía en la habitación, débilmente iluminada por un <u>plateado rayo</u> de luna que penetraba por las rendijas de la ventana.	[...] porque apenas via o quarto, debilmente iluminado por um prateado raio de lua que penetrava pelas frestas da janela.
(l) El niño se levantó extendiendo sus <u>suplicantes manos</u> hacía él, y le habló de este modo	O menino se levantou estendendo suas suplicantes mãos até ele, e falou desta maneira
(m) El forastero le prometió callar y lo cumplió, dándole antes de marcharse una cantidad de dinero para que el niño y su <u>infeliz madre</u> pudieran dejar más pronto aquel lugar y la <u>miserable vida</u> que en él llevaban.	O forasteiro prometeu-lhe calar-se e cumpriu, dando-lhe, antes de ir, uma quantidade de dinheiro para que o menino e sua infeliz mãe pudessem deixar mais rápido aquele lugar e a miserável vida que levavam ali.

Dada a extensão do conto “Ginesilho, o tonto ou A casa do Duende”, observa-se que a ocorrência de inversões nesta narrativa é um pouco menor, se comparada a das outras histórias. Neste caso, somente no trecho 3(g) ocorre a alteração de um termo, em que a autora utiliza *mala choza* e a palavra selecionada na tradução é “casebre”, que, pelo grau diminutivo, também passa a ideia de um lugar pobre, sem condições, mesmo sem a utilização de um adjetivo qualitativo. Nos demais casos, todos são mantidos como no texto-fonte.

Ao se optar pela manutenção das inversões, crê-se que esse traço característico da escrita de Asensi, destacado pela tradução, demonstra a relevância de, enquanto tradutora-pesquisadora, identificar tudo aquilo que um texto literário, independentemente de seu contexto, possa apresentar, para só então, conscientizar-se dos processos tradutórios, embora, segundo Berman (2013) a tradução seja “uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão” (BERMAN, 2013, p. 23), já que sempre poderá ser melhorada.

4.1.2 Seleção lexical

Embora muitos dos comentários anteriores já estivessem relacionados à seleção lexical, crê-se que algumas escolhas realizadas, que não dizem respeito às inversões referentes à colocação do adjetivo qualitativo, mas a questões de ordem cultural ou contextual, devem ser apresentadas, bem como as discussões a respeito de certos trechos que exprimem a cultura, o contexto histórico-social e certas ideologias da época, lembrando que muito se conheceu a respeito desses detalhes por meio dos estudos referentes à biografia da autora e da Espanha do século XIX.

Quadro 4 – Seleção lexical “El coco azul”

Texto-fonte	Tradução
(a) Teresa era mucho menor que sus hermanos Eugenio y Sofía y sin duda por eso la mimaban tanto sus padres. Había nacido cuando Víctor y Enriqueta no esperaban tener ya más hijos y, <u>aunque no la quisieran más que a los otros, la habían educado mucho peor.</u> No era la niña mala, pero sí voluntariosa y <u>abusaba de aquellas ventajas que tenía el ser la primera en su casa cuando debía de ser la última.</u>	Teresa era muito mais nova que seus irmãos Eugênio e Sofía, e sem dúvida por isso seus pais a mimavam tanto. Havia nascido quando Victor e Enriqueta já não esperavam mais ter filhos e, mesmo que não a amassem mais que aos outros, haviam-na educado muito pior. Não era uma menina má, mas sim, voluntariosa e abusava daquelas vantagens que tinha em ser a primeira em sua casa, quando deveria ser a última.

Fonte: elaborado pela autora

Há duas questões ideológicas nos trechos selecionados acima, a primeira, uma oração que se sustenta pelo não dito “mesmo que não a amassem mais que aos outros, haviam-na educado muito pior”. Pela construção lexical poderia inferir-se que amar mais seria motivo para educar pior. Mesmo que a escolha de tradução fosse pelo verbo “gostar”, “mesmo que não gostassem dela mais do que aos outros, haviam-na educado muito pior”, ainda assim, a ideia de que quanto mais sentimento, menos educação permaneceria. Subentende-se, obviamente, que é pelo fato de mimar demais a criança. No entanto, essa inversão apresenta uma sentença curiosa, que inclusive poderia criar uma barreira, ou ao menos estranhamento, à compreensão. Sendo, porém o estilo da autora, optou-se por manter a mesma estrutura, sem “clarificar” o texto.

A respeito da segunda oração: “abusava daquelas vantagens que tinha em ser a primeira em sua casa, quando deveria ser a última”, a relação entre “primeira” e “última” tem duplo sentido. O cronológico, a filha que veio por último quando já nem era mais esperada, e o sentido de importância, de prioridade.

Aos olhos da moral contemporânea e do contexto da língua de chegada, essa prioridade por nascimento pode parecer injusta, no entanto, a autora não é contemporânea e talvez essa dualidade semântica, marcada pela antítese, faça sentido na cultura do texto-fonte, resgatando inclusive um período anterior ao da escritora.

A hierarquia dos irmãos, por ordem de nascimento (sem mencionar a questão de gênero) era bem comum na Europa. É do continente, não esqueçamos, que surge a expressão “não jogar fora o bebê com a água do banho”, resgatando o costume da ordem do banho na banheira ser dos pais, para os filhos, por idade, restando ao mais novo a água já usada. Com isso em vista, o contraste de que a caçula deveria ser “a última” fica mais evidente, justificando a escolha por manter como no texto-fonte.

Quadro 5 – Seleção lexical “Las buenas hadas”

Texto-fonte	Tradução
(a) Ella se contentaba con poco; si tuviese dos o tres <u>duros</u> habría podido comprar cintas, hilos, botones y otros objetos para venderlos en el pueblo y sus alrededores.	Ela se contentava com pouco, se tivesse dois ou três (tostões) <i>duros</i> poderia comprar fitas, fios, botões e outros objetos para vendê-los no povoado e em seus arredores.

Fonte: elaborado pela autora

A utilização da palavra “duros” no texto-fonte evidencia de maneira explícita um contexto histórico específico. Peseta foi a moeda adotada pela Espanha a partir de 1868 e perdurou até a entrada do euro em 2001. Segundo a RAE em sua décima terceira entrada, “duro” significa moeda de cinco pesetas e recebe este nome informal, pois ao fazerem suas conversões, os espanhóis identificaram uma semelhança nessa moeda cujo valor era de 5 pesetas, com outra, anterior, que também era de cor prata, a qual chamavam de “Peso duro”, originando-se daí a associação.⁵⁶

Havia algumas possibilidades de realizar essa tradução: destacando o termo no texto-alvo e explicando-o com uma nota de rodapé; substituindo por palavras que na língua de chegada tivessem essa mesma carga cultural como *tostão*, nome pelo qual a moeda de 100 réis ficou conhecida entre os anos de 1918 e 1935 no Brasil; ou retirando do texto a palavra específica, generalizando-a com o termo moeda.

A primeira opção foi a de substituir pela palavra moeda, resolvendo qualquer problema de compreensão, já que ficaria evidente a relação com dinheiro, que era a necessidade da personagem. Posteriormente, escolhe-se “tostão”, por crer que se deveria ao menos manter a ideia de que se trata de algo antigo, que não faz parte do contexto contemporâneo da língua de chegada, incorrendo de certa forma em uma “domesticação”. Porém, ao realizar essa análise, diante de defesas anteriores direcionadas a levar em conta o contexto da obra, da autora e da própria narrativa, muda-se a tradução, mantendo a palavra “duro”, em itálico, atribuindo a seguinte nota explicativa: *nome que se dava a moeda de cinco pesetas na Espanha do século XIX. Atualmente foi substituída pelo euro.*

Embora haja duas ocorrências do vocábulo no conto, na primeira, utiliza-se a nota e na segunda, somente deixa-se o termo destacado em itálico no texto-alvo, pois se supõe que o leitor já o compreendeu. Essas escolhas se justificam também pelo fato de que, ao pensar no público receptor do texto, infantojuvenil, além de chamar a atenção para o contexto em que se passa a história, traz uma informação histórica que contribui para ampliar os conhecimentos desse novo leitor.

Compreende-se que “por meio de um procedimento tipográfico (os itálicos), *isola-se* o que não o é no original” (BERMAN, 2013, p. 82), ou seja, exotizamos um termo estrangeiro que na língua de partida não está destacado, incorrendo mais uma vez no que Berman (2013) classifica como uma deformação, porém, para que este

⁵⁶Informação retirada da revista “El reto histórico”, disponível em: <https://elretohistorico.com/que-era-un-duro/>. Acesso em 14 fev. 2023.

possa ser explicado, opta-se por esse recurso, justamente para evidenciar que o termo faz parte de um momento específico da cultura de partida, diferente do da língua de chegada.

Quadro 6 – Seleção lexical “Las buenas hadas” (2)

Texto-fonte	Tradução
(b) Después del reparto, <u>los muchachos</u> fueron obsequiados <u>con dulces y con vino</u> , saliendo todos muy satisfechos del jardín.	Depois da partilha, as crianças foram presenteadas com doces e com vinho , saindo todos muito satisfeitos do jardim.

Fonte: elaborado pela autora

Observou-se que no conto “As boas fadas” a autora em diversos trechos alterna as palavras “niño” e “muchacho” para referir-se ao personagem Félix, bem como quando as filhas da duquesa são mencionadas, ora são chamadas de “niñas”, ora de “muchachas” e os termos também aparecem alternados quando fazem referência a “crianças”, como é o caso no destaque acima.

Entende-se que no texto os vocábulos funcionam como sinônimos e muito provavelmente são utilizados para evitar a repetição de um ou outro. Algo que se justifica, pois, segundo a RAE o significado para a palavra “muchacho” em sua segunda entrada é “criança que não chegou à adolescência”⁵⁷. Embora, também possa significar “pessoa que se encontra na juventude”⁵⁸ e contemporaneamente poderia ser entendido como jovem, manteve-se em todas as ocorrências da palavra as seguintes substituições: “niño”/“muchacho” = menino; “niñas”/“muchachas” = meninas; “niños”/“muchachos” = crianças. Em relação a essa escolha, estaríamos incorrendo em um empobrecimento quantitativo, segundo Berman (2013), já que a autora no texto-fonte diversificou o uso em sua escolha lexical, e, embora se tenha consciência disso, não nos parece lógico tentar substituir o termo, visto que Félix é um menino de 4 anos, as filhas da duquesa, mesmo que não se mencione, aparentam ser bastante jovens, e a carta das fadas era dirigida às crianças do povoado.

Além disso, na passagem destacada acima 6 (b), é necessário manter a palavra “crianças”, pois há uma questão cultural a ser levada em consideração: elas, após receberem seus presentes, são recepcionadas com doces e vinho. O vinho por se tratar de uma bebida alcoólica, hoje em dia não seria oferecido ao público infantil, já que há uma lei que proíbe seu consumo para menores de dezoito anos.

⁵⁷2. m. y f. Niño que no ha llegado a la adolescencia.

⁵⁸1. m. y f. Persona que se halla en la juventud. U. t. c. adj.

Ao realizar a tradução o primeiro pensamento foi o de retirar a palavra “vinho”, utilizando em seu lugar “bebidas”, apagando o vocábulo presente no texto-fonte e mais uma vez generalizando, sem especificar qual líquido exatamente estava sendo servido. Porém, volta-se atrás ao realizar os comentários e decide-se manter no texto-alvo a palavra traduzida, tal qual no contexto de partida por acreditarmos se tratar da opção mais coerente já que, na época, não havia nenhum problema em servir vinho para as crianças. Inclusive em fins do séc. XIX, essa bebida era considerada medicinal, pois vinha enriquecida com quinina e era recomendada a todos os públicos⁵⁹.

Essa decisão se torna possível por estar pautada na natureza desta tradução que é acadêmica e também porque se acredita que, devido a outras inferências, já está evidenciado ao leitor do texto-alvo tratar-se de uma narrativa cujo contexto histórico e social está situado em um passado no qual os costumes eram outros, dessa forma, ao manter a palavra “vinho”, embora possa causar estranhamento no contexto de chegada, prioriza a questão cultural demarcada por uma prática comum entre os espanhóis daquela época. Pensou-se também em acrescentar uma nota explicativa, mas, crê-se não ser necessário, dado o que se menciona anteriormente.

Quadro 7 – Seleção lexical “Ginesillo el tonto o La casa del duende”

Texto-fonte	Tradução
(a) No sabía el caballero que ya no se encontraba en la <u>posada</u> , <u>con honores de fonda</u> , ni una habitación disponible; juzgaba cosa fácil tener albergue en la pequeña población	Não sabia o cavalheiro que já não se encontrava na estalagem, com ares de hospedaria , nem um quarto disponível; julgava ser fácil ter alojamento na pequena vila.

Fonte: elaborado pela autora

Neste trecho selecionado do conto “Ginesilho, o tonto ou A casa do duende” pode-se observar a nomeação de dois ambientes típicos da época: *posada* e *fonda*. Ao buscar informações sobre esses lugares, observou-se que “posada” significa local em que se hospedam pessoas para dormir, dar pouso, pagando-se por isso, e naquele período, normalmente eram mais simples, sem muitas comodidades; e “fonda” segundo a RAE, em sua primeira entrada, seria um estabelecimento público, mais

⁵⁹ITURRIAGA, Mikel López. Alcohol para niños: la increíble historia de los vinos quinados. Disponível em: https://elcomidista.elpais.com/elcomidista/2015/11/11/articulo/1447239566_060305.html Acesso em 15 fev. 2023.

antigo, onde se dá hospedagem e se serve comidas⁶⁰, porém, estaria presente só nas cidades maiores ou nos portos principais, aparentando ser um lugar mais sofisticado.⁶¹ Dessa forma, uma das diferenças entre eles é o fato de que no primeiro as pessoas o utilizariam para descansar ou passar uma noite e no outro, além disso, para realizar suas refeições.

No entanto, a *posada* descrita no trecho acima tem *honorés de fonda* e parece ofertar os dois serviços: cama e mesa, fato que se comprova no decorrer do texto quando o personagem depois de se acomodar em outro local, sai somente para jantar na *posada*, a qual, constata-se tinha como função além de hospedar também fornecer alimentação.

Antes de analisar essas situações, na primeira versão do texto traduzido, utilizava-se a palavra “pousada” em português, já que possui o mesmo significado de *posada*, porém, ao verificar que se tratava de um lugar distinto do que se compreende atualmente como pousada, volta-se atrás e busca-se outra palavra, mais adequada ao contexto e à época do texto-fonte, tentando manter a ideia de algo mais antigo, sendo assim, opta-se por “estalagem”, que em língua portuguesa seria sinônimo de pousada. *Fonda* passa então a ser “hospedaria” por parecer algo um pouco melhor, para que o contraponto continue evidenciado. Pensou-se na palavra “hotel” em substituição a “hospedaria”, porém, verificou-se que naquela época eram poucas as referências a hotéis em cidades pequenas como a do conto, o que não preservaria o sentido no contexto de partida.

Quadro 8 – Seleção lexical “Ginesillo el tonto o La casa del duende” (2)

Texto-fonte	Tradução
(b) — No me pierda usted, no descubra a nadie que me ha visto.	— Não ponha tudo a perder, senhor, não conte a ninguém que me viu.

Fonte: elaborado pela autora

⁶⁰1. f. Establecimiento público, de categoría inferior a la del hotel, o de tipo más antiguo, donde se da hospedaje y se sirven comidas.

⁶¹Artigo publicado no site “Caminos libres”, traz informações sobre que tipo de hospedagens os viajantes encontravam na Espanha do séc. XIX, fazendo uma seleção de relatos de escritores que viajaram por essas regiões, dentre os quais citamos o trecho a seguir de Richard Ford: De las fondas dice: «La fonda sólo se encuentra en las grandes ciudades y puertos principales, donde se ha impuesto la necesidad de ellas por la concurrencia de extranjeros. Casi siempre tienen anejas una botillería, donde se expenden bebidas de todas clases, y una nevería, donde se sirven helados y pasteles. En la fonda sólo se acomodan las personas, los animales no; pero suele haber cerca una cuadra o una posada modesta, donde se envían los caballos [...]». Disponível em: <https://caminoslibres.es/articulos-y-entrevistas/los-transportes-de-viajeros-en-el-siglo-xix/> Acesso em 17 fev. 2023

Na fala de Ginesilho nota-se a presença de uma expressão idiomática: *No me pierda usted*, aparentemente utilizada quando alguém em determinada situação é descoberto. Embora não se tenha encontrado registros que expliquem a expressão, foi possível identificá-la em textos como: *Cosa cumplida... sólo en la otra vida: diálogos entre la juventud y edad madura* de Fernán Caballero (1796 – 1877); em romances posteriores como o de Pío Baroja (1872-1956): *Memorias de un hombre de acción: la ruta del aventurero*, nos quais a ideia a que se remetia era a mesma: o personagem ao aparecer do nada ou ser descoberto por acaso (cometendo ou não um delito) a utilizava para defender-se ou justificar-se.

Tenta-se transformar a frase do texto-fonte, substituindo-a por “Não ponha tudo a perder”, mantendo o verbo perder e aproximando-a da expressão utilizada na língua de chegada, porém, compreende-se que a ideia de ser pego em alguma situação constrangedora se desfaz com a utilização dessa nova frase, já que em espanhol o correspondente para o conceito em português seria *echar a perder*. Mesmo assim, crê-se que a substituição manteria uma parte do sentido, embora torne-se abrangente e não específica, pois ao traduzi-la parece que toda a situação pode se perder, vir a ser descoberta, enquanto no texto-fonte, a frase aparenta estar relacionada àquele exato momento em que Ginesilho é reconhecido como o falso duende de quem todos têm medo no povoado.

4.1.2.1 *Antropônimos*

Outro ponto a ser observado na tradução dos contos é a manutenção ou não dos nomes dos personagens no texto-alvo. De acordo com Paulo Rónai (2012), não há uma regra para a tradução dos antropônimos, porém “um caso à parte é formado pelos nomes simbólicos, usados outrora, e mesmo modernamente por certos escritores para deixarem adivinhar o caráter de uma personagem à primeira vista” (RÓNAI, 2012, p. 61).

No conto “El coco azul”, os nomes que aparecem são: *Víctor, Enriqueta, Eugenio, Sofía, Teresa e Mariana*. Como se trata de nomes comuns, nos quais não se identifica nenhuma característica em especial, mas que se assemelham com nomes próprios da língua de chegada, opta-se por mantê-los como no texto-fonte, porém, com algumas adaptações morfológicas. Em relação à acentuação: Víctor e

Sofia perdem o acento e Eugênio recebe acento, por se tratar de uma paroxítona terminada em ditongo. Já Enriqueta, Teresa e Mariana, permanecem iguais.

Em relação aos “fantasmas” *coco negro* e *coco azul*, mantêm-se como no texto-fonte, inserindo uma nota de rodapé explicativa já no título. Como não há um personagem diretamente correspondente no folclore brasileiro, embora pudéssemos fazer associações, e por se tratar de algo cultural, acredita-se que esse aspecto não pode ser apagado, pois, conforme Venuti (2021), contribui para que o leitor reconheça que o personagem pertence a uma cultura estrangeira.

O que chama atenção diante dessa escolha lexical da autora é a utilização de cores para designar os *cocos*, em que o *negro* representaria o mau e *azul*, o bom. Características ressaltadas no próprio conto:

Quadro 9 – Os cocos em “El coco azul”

Coco Negro	Tradução	Coco Azul	Tradução
La puerta se abrió entonces por completo y apareció en ella una figura negra con un palo en la mano.	Então, a porta se abriu por completo e apareceu nela <u>uma figura negra com um pau na mão</u> .	En la puerta apareció otra figura vestida de azul. Ésta se acercó a la niña a pesar de sus protestas, y colocó encima de su cama una hermosa muñeca.	Na porta apareceu outra figura, <u>vestida de azul</u> . Esta se aproximou até a menina, apesar de seus protestos, e colocou em cima de sua cama uma linda boneca.
[...]se atrevió a preguntar Teresa, porque aquel coco no le parecía tan malo como el negro	atreveu-se a perguntar Teresa, porque aquele <i>coco</i> não lhe parecia <u>tão mau como o negro</u> .	[...]se atrevió a preguntar Teresa, porque aquel coco no le parecía tan malo como el negro	atreveu-se a perguntar Teresa, porque <u>aquele coco não lhe parecia tão mau</u> como o negro.
[...] al coco negro que la amenazó	o <i>coco negro</i> que a ameaçou	[...] y al coco azul que la trató con dulzura.	e o <i>coco azul</i> que a tratou com doçura.
[...] apareciendo: bajo el traje del coco malo Eugenio	aparecendo debaixo das vestes do <i>coco mau</i> , Eugenio	[...] y del coco bueno Sofía.	e do <i>coco bom</i> , Sofia.
Si algún día no sabía la lección, le decía su madre: — Mira que va a venir el coco negro.	Se algum dia não sabia a lição, sua mãe lhe dizia: — Olha que vem o <i>coco negro</i> !	[...] depois de ter feito uma coisa boa, diziam-lhe: — Em recompensa, contaremos ao <i>coco azul</i> .	[...] depois de ter feito uma coisa boa, diziam-lhe: — Em recompensa, contaremos ao <i>coco azul</i> .

Fonte: elaborado pela autora

Na tradução, como pode ser observado acima, manteve-se como no texto-fonte, porém, é importante mencionar que essa figura comprovadamente faz parte do folclore espanhol, mas, nas várias ocorrências em que aparece, seja nas canções de ninar, seja em poemas de escritores como Francisco de Quevedo (1580-1645) e Federico García Lorca (1898-1936), somente há referência à palavra *coco*, em nenhum momento aparece menção a um *coco negro* ou a um *coco azul*.

Uma certa relação com a cor preta aparecerá em *Lazarillo de Tormes* no primeiro capítulo no qual se “narra como o meio-irmão de Lázaro tem medo do seu próprio pai, que era de cor, e considera-o o *coco*” (CILLÁN CILLÁN, 2008, p. 56)⁶²

Além disso, um outro registro que associaria o *coco* à cor negra pode ser encontrado no dicionário *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611), na qual Cobarruvias Orozco descreve na terceira definição para a palavra *coco* como sendo, na linguagem das crianças, uma “figura que causa espanto e nenhuma tanto como as que estão no escuro ou mostram a cor negra de cus, nome próprio de Cã, que reinou na Etiópia, terra dos negros” (COBARRUVIAS OROZCO, 1611, p. 218)⁶³. Porém, nesta pesquisa não se encontrou nenhum aspecto folclórico que fizesse citação a um *Coco Azul*.

Também não há como afirmar se a referência utilizada pela autora vem dessa associação antiga do personagem com a cor negra, mas apenas que houve uma clara intenção de gerar um contraponto entre as cores preta e azul, contrastando as características de um e outro. Essa dualidade pode ser justificada de acordo com o que Stuart Hall (2006) menciona sobre a língua, embora em seu estudo estivesse direcionado à alusão que faria posteriormente ao conceito de identidade: “o significado surge das relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a ‘noite’ porque ela *não* é o ‘dia’” (HALL, 2006, p. 40).

Embora o fato de a cor preta representar o ser ameaçador, e isso, para as teorias da tradução decoloniais certamente geraria discussões, o que se quer destacar aqui, mantendo como no texto-fonte, é a questão na qual há a introdução de um personagem que vai ao encontro do propósito das obras infantis da época, o

⁶²“El Lazarillo de Tormes en el “Apartado primero” narra cómo el hermanastro de Lázaro se asusta de su propio padre, que era de color, y le considera el ‘coco’”

⁶³COCO, en lenguaje de los niños vale figura que causa espanto, y ninguna tanto como las que estan a lo escuro o muestran color negro, de W”, cus nombre propio de Cã que reynó en la Etiopia tierra de los negros (1611, p. 218)

didatismo. O *Coco Azul* surge na posição de contribuir para que a criança perca o medo do escuro, dos seres imaginários os quais as atormentam pela noite, mas não só disso, também desse sentimento em relação aos próprios cocos e, para tal, necessita do contraponto àquele que representa esse lado sombrio.

A respeito do conto “Las buenas hadas”, os nomes que aparecem são: *Micaela, Félix, Esmeralda e Turquesa*. Todos são mantidos como no texto-fonte. Neste caso é possível observar algumas relações: o nome Félix origina-se do latim e significa feliz, afortunado. Na construção da narrativa, Micaela, sua mãe, passa por momentos difíceis, mas tem seu Félix para consolá-la, para trazer-lhe felicidade. Além disso, enriquece a história a dualidade entre o nome do personagem e sua condição “infeliz”, de vida dura e desventuras, especialmente quando precisa renunciar a seu pássaro. Já os nomes destinados às fadas, Esmeralda e Turquesa, remetem às pedras preciosas, que elas de fato carregam nos arcos, mas que também podem ressaltar o valor que lhes é atribuído e mesmo a sua condição de vida abastada e cheia de riquezas.

Por fim, no conto “Ginesilho, o tonto ou A casa do duende” o nome de maior destaque na obra é do próprio Ginesilho, no texto-fonte *Ginesillo*, diminutivo de *Ginés*, que também aparece. Para manter a sonoridade ibérica do antropônimo, opta-se por realizar uma adaptação morfológica trocando a segunda letra “l” pelo “h”.

A complexidade da tarefa da tradução deste termo, em específico, exige sacrifícios de contexto cultural, deixando de forma mais sutil o diminutivo (que em português em uma tradução direta seria algo como Ginesinho). Dado que o nome Ginés é quase completamente desconhecido no português brasileiro, a seleção justifica-se por uma referência de tradução parecida à encontrada no livro “Lazarillo de Tormes”, em que ao nome Lázaro, também é acrescentado o sufixo “illo” e no texto-alvo, publicado pela *Consejería de Educación de la Embajada de España*, traduzido por Pedro Cândia da Silva, aparece como “Lazarilho”.

Na narrativa há outros dois nomes: *Micaela* e *Nicolás*, que permanecem iguais aos do texto-fonte.

Observa-se que na utilização dos nomes a autora não explora muitas possibilidades que poderiam suscitar interpretações, nas quais as nomeações contribuíssem de alguma maneira com a constituição dos personagens ou do enredo, pois, somente em um dos contos “Las buenas hadas” encontram-se antropônimos que sugestionam uma relação com a narrativa.

Porém, em outras obras da escritora, destinadas ao público adulto, é possível perceber que esse recurso era empregado, como é o caso do livro *Novelas cortas* (1889), no qual o cunho narrativo dos nomes de vários dos personagens auxilia na construção da trama ou nas suas concepções de caráter. Como por exemplo, o dueto *Severo e Benigno* de “La mariposa”, que retrata o contraste de personalidades entre os dois protagonistas, ou a personagem *Victoria* do conto homônimo, *Benigna* de “La gota de agua”, a menina de alma boa e cândida e *Salvador* de “La fuga”. Este último ainda lança mão do recurso da revelação do nome real do personagem Salvador, denotando que ele, apesar de parecer salvar sua contraparte na trama amorosa não a levava senão à tragédia, revelando a farsa do nome praticamente na mesma cena em que desfere o golpe fatal sobre a moça, as ações refletindo diretamente o momento da revelação do nome e da natureza do personagem.

Diante disso, parece haver mais uma supressão de recursos estilísticos por se tratar de um texto infantil, já que em outras histórias identificou-se que a autora costumava empregá-los com mais frequência.

4.2 ELEMENTOS FORMAIS

A partir da leitura, análise e tradução dos contos da escritora Julia de Asensi é possível observar que a autora se utiliza de construções sintáticas vigentes na língua espanhola, como era de se esperar para esse tipo de narrativa destinada ao público infantil da época, cujo objetivo além de divertir era o de ensinar.

Diante dessa característica, identificada e reforçada por Díez Ménguez sobre seus escritos, de que “foram sempre publicados em jornais e revistas de tipo conservador, nos quais se unia a instrução e o deleite [...]” (MÉNGUEZ, 2006, p. 16)⁶⁴, e por saber que os contos aqui traduzidos fizeram parte de uma coleção que, como outras da mesma editora Antonio J. Bastinos, encontrava-se à venda na categoria “Educación Moral: Cuentos e Historietas”, busca-se realizar um levantamento dos elementos formais que demonstram essas construções, que além de contribuir com a formação desse leitor mirim, também demonstram questões de como expressar-se no âmbito familiar e fora dele, conforme se explicita a seguir.

⁶⁴“Sus escritos aparecieron siempre publicados en periódicos y revistas de tipo conservador, en los que se unía el instruir y el deleitar [...]”

4.2.1 Utilização dos pronomes pessoais e de tratamento

No diálogo entre crianças, como é o caso em “El coco azul”, ou entre familiares, a utilização do pronome *tú*, com a respectiva conjugação verbal, demonstra certa informalidade e/ou familiaridade entre as pessoas que convivem e se conhecem. Já na carta ditada por Félix e escrita por Micaela para as fadas, em “Las buenas hadas”; nos diálogos entre o viajante e a menina, e entre o suposto duende e o jovem, em “Ginesillo el tonto o La casa del duende”, percebe-se a utilização de *señor(a)* e *usted*, marcando a formalidade e/ou cortesia ou o distanciamento que há entre os personagens, principalmente do mais novo para o mais velho.

Daí surge a primeira questão a ser discutida: manter o “você” nas situações mais formais, mesmo sabendo que para a língua portuguesa, embora se trate de um pronome de tratamento, a carga semântica de formalidade atualmente já não é mais a mesma, ou substituir por “senhor”, tentando dessa maneira ressaltar no texto-alvo essa característica presente no texto-fonte?

Quadro 10 – Ocorrências de *usted* em “Ginesillo el tonto o La casa del duende”

Texto-fonte	Tradução
(a) — He visto que se alquila o se vende — prosiguió él —, y como me figuro que no ha de ser cara, tomándola por unos días resuelvo el difícil problema de tener dónde dormir en este pueblo durante las fiestas. — ¿Pero de veras quiere usted entrar ahí? — murmuró al fin la niña.	— Vi que se aluga ou se vende — prosiguiu ele — e como observo que não deve ser cara, alugando-a por uns dias, resolvo o difícil problema de ter onde dormir nesta cidade durante as festas. — Mas o senhor quer mesmo entrar aí? — murmurou enfim a menina.
(b) — ¿Y son todos tontos en esa familia? — Si el padre lo era ¿qué quiere usted que sea el hijo?	— E são todos tontos nessa família? — Se o pai era, que espera o senhor que seja o filho?
(c) El niño se levantó extendiendo sus suplicantes manos hacía él, y le habló de este modo: — No me pierda usted , no descubra a nadie que me ha visto. — Pues explícame sin reticencias ni falsedades tu presencia en esta casa.	O menino se levantou estendendo suas suplicantes mãos até ele, e falou desta maneira: — Não me desgrace, senhor , não conte a ninguém que me viu. — Pois, explica-me sem reticências nem falsidades tua presença nesta casa.
(d) — Sí, señor — balbuceó el niño —; siéntese usted y se lo diré todo.	— Sim, senhor — balbuciu o menino — sente-se que lhe direi tudo.
(e) — Usted sabe bien que en todos los pueblos hay algún pícaro que se finge tonto, y el de Santa Marina hace veinte	— O senhor sabe bem que em todos os vilarejos têm algum esperto que se finge de tonto, e o de Santa Marina faz vinte anos

años robó al <u>señor</u> que vivía en esta casa, sin que nadie lo sospechase	roubou o <u>ancião</u> que vivia nesta casa, sem que ninguém suspeitasse.
(e) Estas noches usted le ha quitado la cama a mi madre, que se ha quedado en nuestra cabaña.	Nestas noites o senhor tirou a cama de minha mãe, que ficou em nossa cabana

Fonte: elaborado pela autora

Conforme destacado nos exemplos, quando no texto-fonte aparece o pronome *usted*, opta-se por utilizar, na tradução, a palavra “senhor”. Essa escolha justifica-se pelo que já foi mencionado acima, crê-se que há uma intenção de demarcar as falas entre pessoas conhecidas e desconhecidas. Na língua portuguesa, a utilização do pronome “você”, atualmente, não criaria esse distanciamento entre os personagens, pois já adquiriu um caráter mais informal entre seus usuários.

Porém, para evitar a repetição da palavra “senhor”, adota-se algumas estratégias: no trecho 4 (d), que aparece como *usted* no texto-fonte, há a supressão do termo, já que, o verbo “sentar”, seguido do pronome “se”, já cumpre a função de referir-se a quem, pois o vocativo “senhor” já foi utilizado ao início da frase. Já no trecho 4 (e) a palavra “senhor” que apareceria na sequência da fala, foi substituída por “ancião”, pois a narrativa nos dá indícios de que se trata de uma pessoa com mais idade quando a menina informa ao viajante a quem pertenceu a casa: “um velho muito avaro e muito rico”, dessa forma, julga-se não haver perda de sentido com essa alteração, preservando a fluidez do texto e seu sentido.

Conforme Torres (2017), o objetivo de uma tradução comentada “é mostrar o processo de tradução para entender as escolhas e estratégias de tradução do tradutor e analisar os efeitos ideológicos, políticos, literários, etc. dessas decisões” (TORRES, 2017, p. 18), diante disso e do que foi explicitado até aqui, espera-se com essas justificativas e comentários haver atingido, ao menos em parte, o propósito de realizar uma tradução coerente, que mesmo fazendo uso de estratégias que se contrapõem teoricamente em determinados momentos, possa demonstrar que se tentou levar em consideração os aspectos histórico-culturais do texto-fonte, mas que também se pensou no contexto da língua de chegada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa no Brasil sobre aspectos referentes à obra de Julia de Asensi é relativamente recente e está restrita ao campo da tradução. Com uma busca rápida na *Plataforma Lattes do CNPq*, inserindo o nome da escritora no campo “buscar currículo” e selecionando o indicador “assunto”, é possível constatar que há apenas outras quatro pesquisadoras até o momento que realizaram ou realizam algum tipo de trabalho a respeito das publicações da autora, todas oriundas da Universidade Federal de Santa Catarina. Reforça-se com isso que, tanto a escritora, quanto sua produção ainda é quase desconhecida em solo brasileiro, ao menos no que se refere ao campo da pesquisa acadêmica.

Dessa forma, torna-se relevante neste estudo todo o levantamento biográfico e bibliográfico que foi realizado, não só por contribuir com a tradutora-pesquisadora em suas decisões tradutórias levando em conta que "o autor passa a ser, portanto, mais um elemento que utilizamos para construir uma interpretação coerente do texto" (ARROJO, 2017, p.40), mas também por possibilitar que Julia de Asensi seja apresentada ao público brasileiro e que este possa saber que ela, aos vinte e quatro anos, em 1873, começa suas primeiras publicações como poeta em periódicos e revistas femininas da Madri oitocentista; estreia como romancista em 1880; como contista publica duas obras, uma em 1883 e outra em 1889 e, a partir de 1894, ao escrever sua primeira fábula, dedica-se inteiramente à literatura infantil, produzindo em torno de cem contos distribuídos em oito livros e em jornais da época, só parando de escrever com 66 anos, em 1915. Uma vida dedicada à escrita.

Está certamente longe desta pesquisa apresentar Julia de Asensi como a jovem heroica em dificuldades lutando contra tudo e contra todos para cravar na história a sua arte. Na verdade, fica nítida a condição privilegiada da autora, de pai diplomata, família de posses e conexões, do irmão cujo jornal publicou muitos dos seus textos com os quais ganhou espaços, dos amigos influentes. Asensi foi uma mulher com todas as condições e apoio para galgar suas conquistas. Mas que soube se adaptar às mudanças de seu tempo.

Diante disso, a tradução dos contos realizada neste estudo permite que mais uma pequena parte de sua obra também seja trazida à língua portuguesa e possa ser disponibilizada a esse público, bem como, sirva como ponto de partida para reflexões a respeito dos processos implicados na prática tradutória, visto que "cada tradução

(por menor e mais simples que seja) exige do tradutor a capacidade de confrontar áreas específicas de duas línguas e duas culturas diferentes, e esse confronto é sempre único, já que suas variáveis são imprevisíveis" (ARROJO, 2017, p.78).

De modo geral, algumas tendências consideradas deformadoras por Berman (2013) foram empregadas na tradução, seja por necessidade, seja por estilo, mas, sempre que possível, prezou-se por escolhas que mantivessem a proximidade com o texto-fonte, pois acredita-se que "não são palavras que traduzimos, são contextos" (OUSTINOFF, 2011, p. 82). Além disso, percebeu-se que a autoanálise realizada após a primeira versão dos textos traduzidos permitiu que se refletisse a respeito de certas opções previamente efetivadas, o que pôs em xeque algumas das decisões, que após a aplicação das teorias não nos pareceram coerentes, tais como a substituição de palavras de ordem cultural ou histórica por termos semelhantes na língua de chegada, mas que não traduziriam o sentido pretendido. Essa tomada de consciência demonstra a importância de se realizar uma tradução comentada, pois, a teoria nos dá instrumentos que auxiliam a resolver certas questões práticas, e um olhar autocrítico sobre texto-fonte e texto-alvo pode desfraldar caminhos e estratégias tradutórias que provavelmente não seriam cogitadas em uma tradução tradicional.

É importante registrar que não se trata de uma tarefa fácil, principalmente quando se tem tão pouco tempo para conhecer e aplicar essas teorias, as quais, de certa forma, estão ainda a se constituir e ampliar, mas, acredita-se, que ao realizar uma tradução comentada, de uma maneira ou de outra, contribui-se com os estudos referentes a essa área, pois, uma das características do gênero é justamente seu caráter histórico-crítico, pois, "todo comentário teoriza sobre uma prática de tradução, alimentando dessa forma a história da tradução e a história da crítica de tradução" (TORRES, 2017, p. 18).

Como não havia um projeto de tradução pré-determinado quando se iniciaram estes estudos, pois a motivação partiu de um interesse pessoal que unia a literatura infantil, a língua espanhola e a curiosidade sobre qual seria a melhor escolha para a tradução de palavras que não possuíam uma correlação direta com a língua de chegada, talvez agora, seja importante reconhecer que teria sido menos trabalhoso se já tivéssemos determinado onde gostaríamos de chegar e quais teorias iriam nos guiar durante o processo. No entanto, foi bastante válido realizar descobertas ao longo das pesquisas, tanto de cunho literário quanto teórico, as quais apresentaram

caminhos possíveis a se seguir e resultaram nas análises que foram aqui apresentadas.

Sobre essas análises e os comentários de tradução, é importante destacar que, somente depois de realizadas algumas leituras, percebeu-se as inversões que Julia de Asensi utilizava em seus textos, e ao tomar consciência desse detalhe, constatou-se que em diversas passagens da primeira tradução não se tinha levado em conta esse traço característico de sua escrita, ocorrendo assim, uma retradução cuja decisão de manter as inversões permitiu que esse aspecto do estilo da autora não fosse suprimido no texto-alvo. Compreende-se que “ao passar de uma língua para outra, somos sempre condenados a dizer ‘quase a mesma coisa’, como indica o livro de Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*” (OUSTINOFF, 2011, p.130), porém, acredita-se que foi possível realizar uma tradução satisfatória, ao menos no que diz respeito às inversões.

Sobre os aspectos culturais da língua de partida, destacando-se os *cocos* e os *duros*, sobre os quais decidiu-se manter como no texto-fonte, embora exotizando-os no texto-alvo, crê-se que esse recurso se torna válido, já que chamará a atenção para as palavras, estas que são explicadas com uma nota de rodapé, permitindo ao leitor infantojuvenil ampliar seus conhecimentos sobre o folclore espanhol e seus personagens e também sobre aspectos históricos, como o caso da moeda empregada na Espanha anteriormente ao surgimento do euro. Ressalta-se neste caso tratar-se de uma tradução acadêmica, mas, ao se pensar numa publicação desses textos para um leitor atual, certamente, algumas escolhas seriam modificadas, ou explicadas por meio de ilustrações, ao invés de notas de rodapé.

As questões formais apresentadas sobre os pronomes pessoais e de tratamento, embora não nos pareça ser o mais relevante do que se apontou neste estudo, cumprem sua função ao demonstrar que houve uma preocupação por parte da autora em diferenciar as falas dos personagens, principalmente pelo fato de a obra pertencer a uma classificação editorial dedicada à educação e aos bons costumes.

Por fim, espera-se com essa tradução inédita, apresentar a um novo público uma escritora profícua, que soube se adaptar e adaptar sua arte a seu tempo, às suas condições e aproveitar suas oportunidades para ocupar espaços no campo literário. Em especial, espera-se ter despertado o interesse e ter trazido à tona uma pequena parte da obra *infantil* desta autora, um universo caro a esta tradutora-pesquisadora

que se esforça por trasladar o mundo infantil de obras de diferentes países hispano-americanos ao público brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALFONSO, Luis. A mi distinguida amiga la Señorita Doña Julia de Asensi. **La Mesa Revuelta**, Madrid, n. 5, p. 4-4, 07 abr. 1875. Disponível em:

<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>. Acesso em: 03 jun. 2021.

ALFONSO, Luis. **[Correspondência]**. Destinatário: Leopoldo Augusto de Cueto, marquês de Valmar. Madri, 9 jun. 1880. Disponível em:

http://www.bibliotecalazarogaldiano.es/cgi-bin/b?cad=Asensi_y_Laiglesia_Julia_de_1859_1921_&cal=P&niv=3&pos=2

Acesso em 28 jan. 2022.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2014. PDF (337p)

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2017.

ASENSI, Julia de. **Tres Amigas**. Madrid: Biblioteca Universal, 1880. Disponível em: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>. Acesso em: 01 jun. 2021.

ASENSI, Julia de. **Las estaciones: Cuentos para niños y niñas**. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1907. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000245170&page=1>. Acesso em 17 ago. 2022.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete**: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Org. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BALLARÍN, Pilar. La educación de la mujer española en el siglo XIX. En: **Historia de la Educación**, Salamanca, Nº 8, 1989, pp. 245-260. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10481/22266> . Acesso em: 14 abr. 2022.

BALLARÍN, Pilar; BIRRIEL, Margarita; MARTÍNEZ, Cándida; ORTIZ, Teresa. Las mujeres y la historia de Europa. En: **Las mujeres en Europa: convergencias y diversidades**. Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 11-56. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10481/22237>. Acesso em: 31 mar. 2022.

BASTINOS, Antonio J. **Catálogo de la Casa Editorial de Antonio J. Bastinos**. Barcelona, 1897. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000239599&page=1>. Acesso em 20 ago. 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2. ed. Tradução de Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andréia Guerini. Florianópolis: Copiart, 2013.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CERRILLO, Pedro C. Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica. **Revista de Literaturas Populares**, VII, 2, p. 318-339. México, UNAM, 2007. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amor-y-miedo-en-las-nanas-de-tradicion-hispanica/html/4d2ceae0-6bf0-4413-a79d-72bc6d2c5a40_2.html#i_3. Acesso em: 22 jul. 2022.

CILLÁN CILLÁN, Francisco. El coco y el miedo en el niño. **Revista de Folklore**, Valladolid, n. 326, p. 51-59, 2008. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-de-folklore-79/>. Acesso em: 01 nov. 2020.

COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana, o española**. Madrid: Luiz Sanchez, 1611. Disponível em: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000178994>. Acesso em 09 ago. 2022.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: Séculos XIX e XX**. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1995.

COLOMER, Teresa. **Introdução à Literatura Infantil e Juvenil**. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

COUSILLAS RODRÍGUEZ, Manuel. Los duendes en la literatura española. **Revista Garoza: Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular**, [s. l], v. 10, p. 61-69, set. 2010. Anual. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3355300>. Acesso em: 09 ago. 2022.

DE MELGAR, Faustina Sáez (dir.). **Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas**. Barcelona: Editorial de Juan Pons, 1881. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mujeres-espanolas-americanas-y-lusitanas-pintadas-por-si-mismas--0/html/00b09a26-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.htm. Acesso em 26 jan. 2023.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel. **Julia de Asensi Laiglesia (1849-1921)**. Madrid: Ediciones del Orto, 2006.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel. Leyendas y tradiciones de Julia de Asensi y Laiglesia: una manifestación más del romanticismo rezagado. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, v. 28, n. 2, p. 1353-1385, 01 jan. 1999. Anual. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999221353A>. Acesso em: 08 mar. 2023.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoría de los polisistemas. Traducción de Ricardo Bermudez Otero. En: **Polisistemas de cultura**. 2017. p. 8-28. *E-book* (231p). Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf. Acesso em: 20 jun. 2021.

GOMÉZ, Matilde. Biografía de Julia de Asensi. In: DE MELGAR, Faustina Sáez (dir.). **Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas**. Barcelona: Editorial de Juan Pons, 1881. p. 639-640. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mujeres-espanolas-americanas-y-lusitanas-pintadas-por-si-mismas--0/html/00b09a26-82b2-11df-acc7-002185ce6064_641.htm. Acesso em: 02 jun. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. **A era dos impérios, 1875 – 1914**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 26. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2019.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IRIBARREN, José María. La literatura de lo maravilloso. **Príncipe de Viana**, Navarra, v. 4, n. 10, p. 99-106, 1943. Quadrimestral. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2240769>. Acesso em: 09 ago. 2022.

LAZARILHO de Tormes. Tradução de Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

LIMA, Graça. GUEDES, Alexandre. **A ilustração de Livro para Crianças no Brasil: prelúdio de uma história em construção**. 2019. Disponível em: <http://blij.bn.gov.br/index.php/2019/12/02/a-ilustracao-de-livro-para-criancas-no-brasil-preludio-de-uma-historia-em-construcao/>. Acesso em 18 jan. 2023

LLUCH, Gemma. **Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: história, teorias e métodos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PADRINO, Jaime García. La literatura infantil y juvenil en España: Siglos XIX y XX, hasta 1980. En: **Actas del I Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil** (Santiago de Chile, 24-28 febrero 2010). Madrid: Fundación SM,

2010. Disponível em: <https://igpadrino.es/wp-content/uploads/2016/06/2010-La-LIJ-en-Espa%C3%B1a.-Siglos-XIX-y-XX.pdf>. Acesso em 13 dez. 2022.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 15. ed. São Paulo: Ática, 2002.

RODAL, Asunción Bernárdez; ARGENTE, Josefina de Andrés; ARRIBAS, Josemi Lorenzo; MARTÍNEZ, Ana Vargas. **Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)**. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

SABIO PINILLA, José Antonio. Por que a Teoria da Tradução é útil para os Tradutores? Tradução de Willian H. C. Moura, Morgana A. de Matos e Fernanda Christmann. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 3, p. 595-621, set-dez 2019. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>. Acesso em: 30 jan. 2023

SARMENTO, Manuel Jacinto. A sociologia da infância e a sociedade contemporânea: desafios conceituais e praxeológicos. In: ENS, Romilda Teodora; GARANHANI, Marynelma Camargo (Org.). **Sociologia da infância e a formação de professores**. Champagnat, 2013. p. 13 - 46. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/36756>. Acesso em 26 nov. 2022.

SARMENTO, Manuel Jacinto. PINTO, Manuel. As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo. In: PINTO, Manuel; SARMENTO, M. J. (Coord.). **As crianças: Contextos e identidades**. Braga: Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho, 1997. p. 9 -30. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/79715>. Acesso em 29 nov. 2022.

SIMON, Sherry. **Gender in translation: Cultural Identity and Politics of Transmission**. London: Routledge, 2005. E-book. (201p.), ISBN 0-203-266285

SIMÓN PALMER, María del Carmen. Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación. **Anales de Literatura Española**, Alicante, v. 2, p. 477- 490, 1983. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/anales-de-literatura-espanola--7/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

SIMÓN PALMER, María del Carmen. **Escritoras españolas del siglo XIX: Manual Bio-Bibliográfico**. Madrid: Castalia, 1991. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escritoras-espanolas-del-siglo-xix-manual-bio-bibliografico-1158417/>. Acesso em: 25 jan. 2023

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: **Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de**

tradução. Org. Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Walter Carlos Costa. Fortaleza: Substância, 2017. 242 p. Coleção TransLetras; v. 2.

VEGA, José Antonio Merlo. Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria. In: GARCÍA YEBRA, Valentín. GONZALO GARCÍA, Consuelo. (Eds) **Manual de Documentación para la Traducción Literaria**. Madrid: Arco Libros, 2005. Disponível em: <https://diarium.usal.es/merlo/2013/05/uso-de-la-documentacion-en-el-proceso-de-la-traduccion-literaria/> Acesso em 20 fev. 2023.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. Tradução de Laureano Pellegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na Escola**. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.