



Características culturais e de estilo presentes na tradução comentada de *Cocos y Hadas* de Julia de Asensi

Luzia Antonelli Pivetta*

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4283-5295>

E-mail: lapivetta@gmail.com

Andréa Cesco

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4708-186X>

E-mail: andrea.cesco@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar considerações referentes aos estudos realizados sobre uma das obras de literatura infantil da escritora espanhola Julia de Asensi (1849-1921), *Cocos y Hadas: cuentos para niñas y niños* (1899), por meio da tradução comentada, do espanhol ao português, de dois contos presentes no livro: “El coco azul” e “Las buenas hadas”. Com base em Díez Ménguez (2006), especialista de Asensi, e em teorias sobre estilo (Compagnon, 2001 [1998]; Casanova, 2002), foi possível identificar traços que caracterizavam a escrita da autora nos textos-fonte, os quais tentaram ser mantidos no texto-alvo. Além disso, justificativas sobre as escolhas tradutórias e discussões relacionadas a questões ideológicas e culturais (Berman, 2013; Cesco; Torres, 2023; Franco Aixelá, 2013) são apresentadas com o intuito de contribuir com as reflexões atuais sobre os estudos da tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Julia de Asensi; características culturais; características de estilo; tradução comentada.

* Bolsista CAPES/PROEX.



Stylistic and cultural characteristics present in the commented translation of *Cocos y Hadas* by Julia de Asensi

ABSTRACT

The aim of this article is to present considerations regarding the studies carried out on one of the works of children's literature by the Spanish writer Julia de Asensi (1849-1921), *Cocos y Hadas: cuentos para niñas y niños* (1899), by means of a commented translation, from Spanish into Portuguese, of two short stories in the book: "El coco azul" and "Las buenas hadas". Based on Díez Ménguez (2006), an expert on Asensi, and theories on style (Compagnon, 2001 [1998]; Casanova, 2002), it was possible to identify traits that characterized the author's writing in the source texts, which we tried to maintain in the target text. In addition, justifications for the translation choices and discussions related to ideological and cultural issues (Berman, 2013; Cesco; Torres, 2023; Franco Aixelá, 2013) are presented in order to contribute to current reflections on translation studies.

KEYWORDS: Julia de Asensi; cultural characteristics; style characteristics; commented translation.

1. Introdução

A escritora espanhola Julia de Asensi (1849-1921), embora pouco conhecida no Brasil, nasceu em 04 de maio de 1849 no seio de uma família abastada e conservadora, cujo pai era diplomata. Aos 24 anos (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 (1883 e 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 aos 66 anos (1915).

Se a opção por se dedicar à literatura infantil está relacionada às dificuldades que as escritoras ainda enfrentavam naquela 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" (Bernárdez Rodal *et al.*, 2007, p. 48, tradução nossa)¹, é uma 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 gerações (Díez Ménguez, 2006, p. 39, tradução nossa)².

Dessa forma, entre os vários livros de contos publicados por editoras da época, em 1899 a Casa Editorial Antonio J. Bastinos de Barcelona anuncia *Cocos y hadas: cuentos para niñas y niños*,

¹ "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."

² "el tono de sencillez y moralidade que se registran en las producciones que Julia de Asensi destina a la infancia, así como las útiles y provechosas enseñanzas que a 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."

na série Biblioteca Elvira, contendo 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”³.

Os contos em questão foram pensados para crianças espanholas burguesas, cuja situação social as permitia lê-los em casa ou na escola, já que as obras infantis escritas por Julia de Asensi estavam diretamente ligadas ao propósito da instrução. Embora o público infantil não fosse completamente alcançado por essas publicações, devido às diversidades existentes, 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 desses contos a leitura seja indicada para *niñas y niños*, sabe-se que as questões de gênero eram bastante marcadas e relevantes naquela época.

Sabio Pinilla (2019), no artigo “Por que a teoria da tradução é útil para os tradutores?”, 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 utilizar teorias para justificar as escolhas realizadas durante o processo tradutório, assim como disse Sabio Pinilla (2019), pretende-se fazer uso de alguns aspectos, 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.

Como este artigo traz um recorte dos resultados de uma pesquisa⁴, são destacados e comentados fragmentos de dois dos contos traduzidos, “El coco azul” (“O coco azul”) e “Las buenas hadas” (“As boas fadas”). O primeiro apresenta uma família burguesa da época, com três filhos — Eugênio, Sofia e Teresa —, que se envolvem em uma situação na qual os mais velhos tentam ajudar a irmã mais nova a superar seus medos. Para isso, disfarçam-se de um personagem típico dos contos populares espanhóis, o *coco*, e, por meio de aparições e lições, fazem com que Teresa deixe de ser tão medrosa. Já o segundo, retrata a vida infeliz de Micaela e seu filho Félix depois

³ A tradução da obra, ao português, *Cocos e fadas* (organizada por Andréa Cesco e Luzia Antonelli Pivetta), que está sendo preparada para publicação ainda em 2025, terá a apresentação da especialista de Julia de Asensi, Isabel Cristina Díez Ménguez (Universidad Complutense de Madrid).

⁴ 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; Andréa Cesco (orientadora), Sheila Maria dos Santos (coorientadora). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023. 117p.

que ela perde o marido e necessita mudar-se para uma pequena aldeia onde moravam alguns parentes. Com a despedida de uma duquesa, que também ficou viúva, e de suas duas filhas, que quiseram presentear as crianças do povoado realizando desejos como se fossem fadas, a sorte de Félix e Micaela muda e ambos conseguem seguir a vida sem tantas privações.

Por meio das análises feitas a partir das traduções desses contos, tenta-se descrever nuances que podem revelar características estilísticas que representariam a escrita de Asensi naquela época, bem como algumas questões ideológicas e culturais implicadas em suas narrativas.

2. Elementos de estilo

Compagnon (2001 [1998]) nos apresenta uma possível definição sobre o que seria estilo, a qual nos ajudará a compreender e a identificar esse conceito 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 [1998], 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” se torne 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 [1998], 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 [1998], 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, pois quase não há o emprego de figuras de linguagem, por exemplo.

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, já que 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.

Lembrando que não se pretende 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), Díez 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 que reproduziu modelos e estilos tipicamente espanhóis, pois consta em sua biografia que, em muitos momentos, ao traduzir textos de poetas como Alfred Musset (1810-1857) e Théophile Gautier (1811-1872), ela 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 — 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, em 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, independentemente 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, 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.

2.1 Inversões como marca de estilo

Algo que pode ser observado, não só nos dois contos traduzidos, mas em praticamente todas as narrativas infantis escritas por Asensi, é uma certa predileção da autora por inverter a colocação do adjetivo qualitativo em suas construções frasais. Segundo Rónai (2021 [1952]), 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.) (Rónai, 2021 [1952], p. 23).

Essas inversões realizadas pela escritora 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. Embora a anteposição do adjetivo, segundo Neves (2000, p. 231) “é bastante ocorrente nas obras literárias, já que dá grande efeito de sentido, especialmente o efeito de maior subjetividade”, 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 em todos os contos da obra, evidenciando que a autora se vale desse recurso em sua escrita, independentemente de ser um traço pessoal ou influenciado por outras escrituras. Sendo assim, destacam-se alguns trechos que ilustram essa nuance, bem como algumas explicações referentes às escolhas de tradução, como em “O *coco* azul”:

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 (Asensi, 1899, p. 3, grifos nossos).

Nesse excerto 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 *entornada puerta*, que foi desfeita, trazendo-a para o texto-alvo como “porta entreaberta”, a qual se repete também no trecho “Fijos los ojos en la entornada puerta, la niña cesó de gritar y se quedó inmóvil” (Asensi, 1899, p. 6, grifos nossos).

A palavra “entreaberta”, que significa parcialmente aberta (*Houaiss*), caracteriza o estado em que se encontrava a porta nos dois momentos da narrativa, guardando, assim, o sentido próprio

e não figurado. Por isso, nestes dois casos em que o termo aparece, a tradução levou em conta o significado e os usos da palavra na língua de chegada para justificar a escolha.

Já no conto “As boas fadas”, percebe-se que os adjetivos contribuem para marcar as diferenças sociais dos personagens contrapondo-se entre si, uma vez que há um campo semântico negativo (escassíssimos, pobre, modesto, triste, pequena, insignificante) utilizado para caracterizar Micaela e Félix e o que lhes pertence, e outro positivo (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 no seguinte trecho da narrativa, “Farolitos y vasos de colores perfectamente combinados, iluminaban aquel pasaje en el que se veían árboles frondosos, perfumadas flores y cristalinas fuentes” (Asensi, 1899, p. 25, grifos nossos), que, 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 na tradução “árvores frondosas, perfumadas flores e cristalinas fontes”, nas letras “f” e “o” e nos “as”, que, caso a inversão não fosse mantida, acabaria se perdendo.

A manutenção das inversões na tradução, como característica estética inegável na escrita de Asensi, evidencia um olhar atento e consciente que busca preservar o Outro na língua de chegada, como um “ato ético” que “consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (Berman, 2013, p. 95).

2.2 Seleção lexical

Também são importantes as discussões a respeito de fragmentos que exprimem a cultura, o contexto histórico-social e certas ideologias da época, as quais podem ser inferidas a partir das seleções lexicais, como as que vemos nos quadros de 1 a 3.

QUADRO 1. Seleção lexical em “O *coco* azul”

Texto-fonte	Tradução
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. (Asensi, 1899, p. 1-2, grifos nossos)	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 Henriqueta já não esperavam mais ter filhos, e embora não a amassem mais que aos outros, educaram-na muito pior. Não era uma menina má e sim voluntariosa, e abusava das vantagens que tinha em ser a primeira em sua casa, quando deveria ser a última.

Fonte: elaborado pelas autoras

Há duas questões ideológicas nos trechos selecionados (quadro 1), 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 pa-

ra 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” (Berman, 2013) 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 2. Seleção lexical “As boas fadas”

Texto-fonte	Tradução
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. (Asensi, 1899, p. 22, grifo nosso)	Ela se contentava com pouco, se tivesse dois ou três <i>duros</i> poderia comprar fitas, fios, botões e outros objetos para vendê-los no povoado e em seus arredores.

Fonte: elaborado pelas autoras

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 2002. Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), *duro* significa moeda de cinco pesetas que 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 associação⁵.

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

⁵ Revista *El reto histórico*, disponível em: <https://elretohistorico.com/que-era-un-duro/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

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” (Berman, 2013). 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”. Dessa forma, a marcação histórico-cultural do texto é mantida, uma vez que se pretende, através da exotização, “evocar um espaço distante” (Cesco; Torres, 2023, p. 50).

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, 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 o relato, traz uma informação histórica que contribui para ampliar os conhecimentos desse novo leitor.

QUADRO 3. Seleção lexical “As boas fadas”

Texto-fonte	Tradução
Después del reparto, los muchachos fueron obsequiados con dulces y con vino , saliendo todos muy satisfechos del jardín. (Asensi, 1899, p. 26, grifo nosso)	Depois da partilha, as crianças foram presenteadas com doces e com vinho , saindo todos muito satisfeitos do jardim.

Fonte: elaborado pelas autoras

Observa-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*. Os termos também aparecem alternados quando fazem referência a “crianças”, como é o caso no destaque (quadro 3).

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 o DRAE, o significado para *muchacho* é “criança que não chegou à adolescência”⁶. Embora, também possa significar “pessoa que se encontra na juventude”⁷ 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 (Berman, 2013), já que a autora no texto-fonte diversificou o uso em sua escolha lexical,

⁶ “Niño que no ha llegado a la adolescencia.”

⁷ “Persona que se halla en la juventud.”

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 (quadro 3), é necessário manter a palavra “crianças”, pois há uma questão cultural a ser levada em consideração: após receberem seus presentes, elas 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 18 anos.

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 fazer 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 às crianças. Inclusive, em fins do século XIX, essa bebida era considerada medicinal, pois vinha enriquecida com quinina e era recomendada a todos os públicos⁸.

Essa decisão se torna possível por estar pautada na natureza da tradução, que é acadêmica e também porque, 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.

2.2.1 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 Rónai (2012 [1976]), 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 [1976], p. 61).

No conto “O *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 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. Victor e Sofia perdem o acento e Eugênio recebe o sinal gráfico, seguindo as regras de acentuação do português. 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

⁸ *El País*. Alcohol para niños: la increíble historia de los vinos quinados, por Mikel López Iturriaga. 20/11/2015. Disponível em: https://elcomidista.elpais.com/elcomidista/2015/11/11/articulo/1447239566_060305.html. Acesso em: 15 mar. 2025.

algo cultural, acredita-se que esse aspecto não pode ser apagado, pois, conforme Venuti (2021 [2018]), contribui para que o leitor reconheça que o personagem pertence a uma cultura estrangeira. 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. Mas, segundo Cesco e Torres (2023, p. 52) “o tradutor, de um ponto de vista exotizante, pode oferecer ao leitor do texto traduzido a possibilidade de se aproximar do outro ao dar visibilidade a esse outro, de forma textual e ideológica”.

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 4. Os cocos em “O *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. (Asensi, 1899, p. 6-7)	Então, a porta se abriu por completo e apareceu nela uma figura negra com um pau na mão.	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. (Asensi, 1899, p. 7)	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.
[...]se atrevió a preguntar Teresa, porque aquel coco no le parecía tan malo como el negro (Asensi, 1899, p. 9)	[...] atreveu-se a perguntar Teresa, porque aquele <i>coco</i> não lhe parecia tão mau como o negro	[...]se atrevió a preguntar Teresa, porque aquel coco no le parecía tan malo como el negro (Asensi, 1899, p. 9)	[...] atreveu-se a perguntar Teresa, porque aquele coco não lhe parecia tão mau como o negro.
[...] al coco negro que la amenazó (Asensi, 1899, p. 12)	[...] o <i>coco negro</i> que a ameaçou	[...] y al coco azul que la trató con dulzura. (Asensi, 1899, p. 12)	[...] e o <i>coco azul</i> que a tratou com doçura.
[...] apareciendo: bajo el traje del coco malo Eugenio (Asensi, 1899, p. 13)	[...] aparecendo debaixo das vestes do coco mau , Eugênio	[...] y del coco bueno Sofía. (Asensi, 1899, p. 13)	[...] e do <i>coco bom</i> , Sofia.

Fonte: elaborado pelas autoras (grifos nossos)

Na tradução, como pode ser observado (quadro 4), 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*, e em nenhum momento é mencionado um *coco negro* ou 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, tradução nossa)⁹.

⁹ “narra cómo el hermanastro de Lázaro se asusta de su propio padre, que era de color, y le considera el ‘coco’.”

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), no qual Covarrubias Orozco descreve 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” (Covarrubias Orozco, 1611, p. 218, tradução nossa)¹⁰. Porém, nesta pesquisa, não foi encontrado 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 a 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 [1992]) menciona sobre a língua, mesmo que em seu estudo estivesse direcionado à alusão feita 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 [1992], 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 didatismo. O *coco azul* surge na posição de contribuir para que a criança perca o medo do escuro, dos seres imaginários que 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 “As boas fadas”, os nomes que aparecem são: Micaela, Félix, Esmeralda e Turquesa. Todos são mantidos como no texto-fonte. Entretanto, 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 ao seu pássaro. Já os nomes destinados às fadas, Esmeralda e Turquesa, remetem às pedras preciosas, que elas, de fato, carregam nas tiaras, mas que também podem ressaltar o valor que lhes é atribuído e mesmo a sua condição de vida abastada e cheia de riquezas.

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, “As boas fadas”, encontram-se antropônimos que sugerem 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), em que o cunho

¹⁰ “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.”

narrativo dos nomes de vários dos personagens auxilia na construção da trama ou nas concepções de caráter.

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.

3. Considerações finais

A tradução realizada e aqui compartilhada dos contos “As boas fadas” e “O *coco* azul”, mesmo numa pequena amostra de fragmentos comentados, permite e propicia que o público brasileiro conheça a escritora espanhola Julia de Asensi e um pouco da sua obra, desejando, assim, ler os seus contos que só agora, no século XXI, estão sendo disponibilizados na língua portuguesa. É importante que as traduções comentadas possam servir de reflexão para o debate 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, as escolhas tradutórias buscaram valorizar sempre que possível a proximidade com o texto-fonte, pois acredita-se que “não são palavras que traduzimos, são contextos” (Oustinoff, 2011, p. 82), e contextos estes que refletem a cultura de uma determinada época. Afinal,

cada comunidade linguística ou comunidade linguística-nacional tem à sua disposição uma série de hábitos, julgamento de valores, sistemas de classificação, entre outros, que são às vezes muito diferentes e às vezes parecidos. Dessa forma, as culturas criam um fator de variabilidade que o tradutor terá que levar em conta (Franco Aixelá, 2013, p. 187).

Ademais, posteriores revisões dos textos traduzidos permitiram que se refletisse a respeito de algumas opções realizadas que 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 expressariam o sentido pretendido. Essa tomada de consciência, principalmente com base na teoria e em profundas pesquisas, fornece-nos instrumentos que auxiliam a resolver questões práticas, e um olhar autocrítico sobre texto-fonte e texto-alvo pode apontar caminhos e estratégias tradutórias que, em um primeiro momento, provavelmente não seriam cogitadas.

A respeito dos aspectos culturais e ideológicos da língua de partida que foram amplamente levados em conta na tradução (acadêmica), talvez, ao se pensar numa publicação desses textos para um leitor infantojuvenil atual, algumas escolhas seriam modificadas e explicadas com base em outras teorias, pois, “a tradução possibilita à sociedade receptora uma ampla variedade de estratégias, variando da conservação (aceitação da diferença por meio da reprodução dos sinais culturais no texto-fonte), à naturalização (transformação do outro em uma réplica cultural)” (Franco Aixelá, 2013, p. 188).

Sendo assim, acredita-se que, ao realizar uma tradução comentada, na qual “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), de uma maneira ou de outra, contribui-se com os estudos referentes a essa área, afinal, uma das características do gênero é justamente seu caráter histórico-crítico.

CONTRIBUIÇÃO DAS AUTORAS

Luzia Antonelli Pivetta: Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição;

Andréa Cesco: Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição.

FINANCIAMENTO

A pesquisa foi desenvolvida com financiamento do Fundo Estadual de Apoio à Manutenção e ao Desenvolvimento da Educação Superior - UNIEDU/FUMDES (2021-2023), porém os órgãos que atualmente financiam as autoras são a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

CONFLITOS DE INTERESSES

As autoras não têm conflitos de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2017.
- ASENSI, Julia de. **Cocos y Hadas: cuentos para niñas y niños**. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1899. Disponível em: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000098144&page=1>. Acesso em: 02 fev. 2025.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2. ed. Trad. Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andréia Guerini. Florianópolis: Copiart, 2013 [1985].
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción *et al.* **Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)**. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007.
- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CESCO, Andréa; TORRES, Marie-Hélène Catherine. El proceso de exotización en la traducción literaria. In: MONTEIRO, W. **Desafios e perspectivas da Tradução literária no século XXI**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. Disponível em: <https://pedrojoaoeditores.com.br/produto/desafios-e-perspectivas-da-traducao-literaria-no-seculo-xxi/> Acesso em: 06 mar. 2025.



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. 2024.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001 [1998].

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana, o española**. Madrid: Luiz Sanchez, 1611. Disponível em: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000178994>. Acesso em: 27 mar. 2025.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel. **Julia de Asensi Laiglesia (1849-1921)**. Madrid: Ediciones del Orto, 2006.

FRANCO AIXELÁ, Javier. Itens culturais-específicos em tradução. Trad. Mayara Matsu Marinho; Roseni Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, v.5, n.8, 2013. p. 185-218. Disponível em: <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>. Acesso: em 10 nov. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006 [1992].

LAZARILHO DE TORMES. Trad. Pedro C. da Silva. Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992 [1554].

NEVES, Maria H. de Moura. **Gramática de usos do português**. São Paulo: UNESP, 2000.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução**: história, teorias e métodos. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012 [1976].

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021 [1952].

SABIO PINILLA, José Antonio. Por que a Teoria da Tradução é útil para os Tradutores? Trad. Willian H. C. Moura; Morgana A. de Matos; Fernanda Christmann. **Cadernos de Tradução**, UFSC, Florianópolis, v. 39, n. 3, p. 595-621, set-dez 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>. Acesso em: 30 jan. 2025

TORRES, Marie-Hélène Chaterine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana F. de; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter C. (Orgs.). **Literatura traduzida**: tradução comentada e comentários de tradução. Fortaleza: Substância, 2017. 242 p. Coleção TransLetras; v. 2.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. Trad. Laureano Pellegrin; Lucinéia M. Villela; Marileide D. Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: UNESP, 2021 [2018].