

NO LIMIAR ENTRE TRADUÇÃO E TRAIÇÃO DE UM CONTO DE MARÍA DE ZAYAS (1637)

Rosangela Schardong

UEPG

A partir da leitura de vários textos sobre teoria e prática da tradução (Benjamin, Campos, Britto, Paes, Vizioli) compreende-se que a tradução não deve ser literal, presa à palavra ou à sintaxe, mas fiel ao sentido amplo da obra, às suas intenções e tensões. Como pesquisadora da obra de María de Zayas y Sotomayor, uma das raríssimas mulheres a publicar livros no Século de Ouro Espanhol, percebo que suas coletâneas de contos –as *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) e os *Desengaños amorosos* (1647)- têm uma tripla intencionalidade: primeiramente contestar os discursos que depreciavam as mulheres e enalteciam a superioridade dos homens; em segundo lugar, alterar o *modus operandi* da representação dos gêneros sociais, das relações de gênero, do amor e do casamento, a fim de favorecer as mulheres; e em terceiro, autorizar a escrita feita por mulheres.

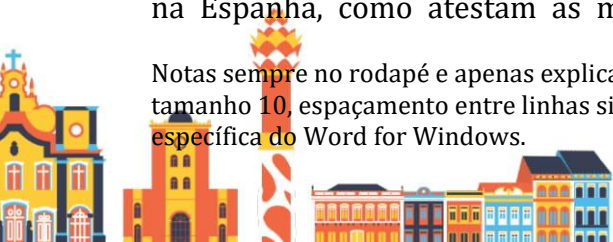
Como pesquisadora da obra de María de Zayas, a reverencio, o que me fez adiar, em décadas, o projeto de traduzir seus contos, por medo de traí-la. Porém, esse simpósio temático, no XI^o Congresso Brasileiro de Hispanistas, impulsionou-me a traduzir um dos contos, *A força do amor*, a debruçar-me analiticamente sobre o fazer tradutório e apresentar ao diálogo crítico os resultados. Este é o objetivo principal deste artigo.

O conto *A força do amor* chama atenção por representar o que se pode identificar como violência psicológica contra a mulher, uma vez que a esposa padece uma evidente tortura emocional, que se intensifica gradualmente, tendo como principais instrumentos o desprezo e o ultraje do marido. A narrativa acompanha os movimentos da alma da protagonista.

Como tradutora iniciante, busco encontrar no Português do século XXI o vocábulo “a partir do qual o eco do original” pode ser despertado, seguindo as orientações de Walter Benjamin (2008, p. 75), tencionando chegar a uma “verdadeira tradução”, definida como transparente, na medida em que não “encobre o original, não o tira da luz” (2008, p. 78). Neste sentido, encontrei no conto de Zayas vários elementos compositivos que julgo ser possível traduzir com fidelidade, isto é, de forma muito próxima ao texto original.

1. Tradução e fidelidade

Alicia Yllera registra que as coleções de contos de Zayas tiveram grande popularidade na Espanha, como atestam as muitas reedições, especialmente nos anos seguintes a sua



primeira publicação (1637 e 1647). Em 1659 Melchor Sánchez reuniu as duas coleções em um só volume. Esta versão conjunta foi muitas vezes reeditada nos séculos seguintes (1998, p. 82-93). Porém, Julián Olivares observa que ela reproduziu uma violência textual, posto que se baseou em uma edição que suprimia os prólogos, omitia poemas, abreviava outros e fazia cerca 1.300 modificações no texto (OLIVARES, 2000, p 126). Essa versão mutiladora só foi expurgada em 1948, quando Agustín González de Amezúa y Mayo publicou nova edição das *Novelas amorosas y ejemplares*, recuperando a edição revisada pela autora, de 1637 (idem, p. 128).

No século XVII os contos de Zayas tiveram muito sucesso na França, onde foram traduzidos e adaptados. As adaptações francesas foram traduzidas para o Inglês, Holandês, Alemão, Italiano e Russo (YLLERA, 1983, p. 82-93).

Considerando tais informações, entende-se que há uma dívida histórica dos tradutores com María de Zayas: dar a conhecer sua obra de modo que “o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original”, como preconiza Paulo H. Britto (2020, p. 50). Atrevo-me a tentar.

1.1. Fidelidade à trama da moldura e à estrutura dialógica

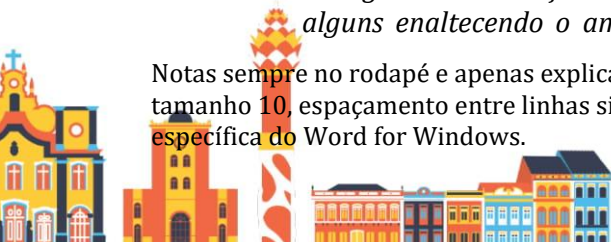
Zayas escreveu coletâneas de contos emoldurados. Esta foi uma escolha estilística da autora que, ao manter a moldura, respeita a secular tradição dos contos orientais, como as *1001 noites*, e também o modelo europeu do *Decamerão*, de Boccaccio.

Nas coletâneas de Zayas a moldura imita um sarau, evento comum nos palácios e casas particulares das cortes europeias a partir do Renascimento, em que a aristocracia diverte-se exercitando a arte da conversação elegante.

Manter as partes correspondentes à trama da moldura sinaliza que o conto é uma narrativa dentro de outra e assinala a coerência das intervenções da narradora. Manter a estrutura dialógica da moldura, entre outros aspectos, intensifica os efeitos da trama, como se nota ao final da narrativa:

Con grandes admiraciones oyeron todos la discreta maravilla que la hermosa Nise había referido, cual exagerando el amor de Laura, cual su entendimiento, y todos su atrevimiento; confirmándose de un parecer, diciendo que entre ellos no hubiera ninguno que se atreviera a ir al lugar que ella fue, dándoles a esto motivo el afirmar Nise que era verdad todo cuanto había dicho (ZAYAS, 2000, p. 370).

Com grande admiração todos ouviram a discreta maravilha que a formosa Nise contou-lhes, alguns enaltecendo o amor de Laura, outros seu entendimento, e todos seu atrevimento.



*Juntos chegaram ao mesmo parecer, de que entre eles não havia ninguém que se atrevesse a ir ao lugar onde ela foi. Tiveram motivo para considerar tal hipótese ouvir Nise afirmar que era verdade tudo quanto havia dito.*¹

Pode-se pensar, então, que a trama da moldura facilita aos leitores do século XXI a percepção da dupla função atribuída às artes dos séculos XVI e XVII: *deleitar ensinando*².

1.2. Fidelidade às formas de tratamento

Em *A força do amor* chama atenção a alternância no uso das formas de tratamento de segunda pessoa singular, *vos* e *tú*,³ entre os mesmos interlocutores, em diferentes contextos comunicativos.⁴

Dom Diego, por exemplo, quando conhece Laura em um sarau, prontamente se apaixona e declara: “Señora mía, yo os adoro” [*Senhora minha, eu vos adoro*], (ZAYAS, 2000, p. 347). Em casa, enfermo de amor, finge dialogar com ela:

- ¡Ay (...) divina Laura, y con qué crueldad oíste aquella tan sola como desdichada palabra que te dije!, como si el saber que esta alma es más tuya que la misma que posees fuera afrenta para tu honestidad y linaje (ZAYAS, 2000, p. 347-348).

- Ai! (...) divina Laura, com que crueldade ouviste aquela única e desditosa palavra que eu te disse! Se soubesses que esta alma é mais tua que aquela que possuis, não fora afronta para tua honestidade e linhagem.

Pedroviejo Esteruelas, em pesquisa sobre as formas de tratamento no século XVII, assinala que os pronomes e formas verbais de segunda pessoa sofrem alteração de acordo com a situação comunicativa, marcadas pelas relações de classe, gênero e idade. O habitual era que, nas relações assimétricas de gênero, “el hombre para dirigirse a una mujer usa en mayor número de veces *tú* (50,5%), seguido de *vm.* [vuestra merced] (37,6%) y de *vos* (11,7%)” (2012, p 160).

Contudo, pode-se assinalar um contexto afetivo, o amoroso, como fator determinante na escolha das formas de tratamento, uma vez que Pedroviejo observa, no corpus por ele analisado, que “en las relaciones entre galanes y damas, entre mujeres infieles y amantes y

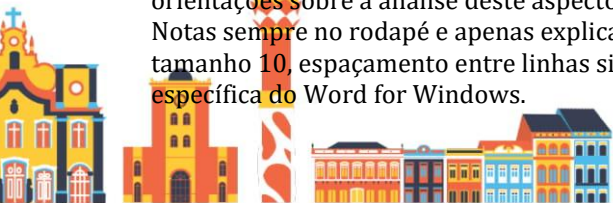
¹ Usa-se a letra itálica na tradução para distingui-la visualmente, com mais facilidade, do texto original.

² Este princípio foi originalmente enunciado por Horácio, na *Carta aos Pisões*, e difundido pelas poéticas clássicas greco-latinas. Na Espanha dos séculos XVI e XVII o princípio foi atualizado pelas poéticas vernáculas, como se pode verificar em *Philosophía Antigua Poética* (1596), de Pinciano (Epístula 3^a, p. 199).

³ É importante esclarecer que, nesta seção, *tú* e *vos* (em itálico) trazem a grafia de tais pronomes em Espanhol. O parágrafo final, contudo, destaca em itálico a grafia em Português: *tu* e *vós*.

⁴ Agradeço imensamente à Prof.^a Dr.^a Leandra Cristina de Oliveira (UFSC) pela generosidade em compartilhar comigo a bibliografia sobre a variação das formas de tratamento no Século de Ouro, também por sua leitura e orientações sobre a análise deste aspecto.

Notas sempre no rodapé e apenas explicativas (nunca com referências bibliográficas), com fonte Cambria, tamanho 10, espaçamento entre linhas simples. Não usar notas de rodapé manuais, empregar o elemento específico do Word for Windows.



entre novios y novias, (...) las formas del *vm.* son las más usadas tanto por varones (39, 3%), como por mujeres (...) (67%)” (2012, p. 163).

O repertório literário do século XVII analisado pelo linguista J. King (2011) permite-lhe apontar que a forma *vos* se manifesta constantemente na interlocução entre amantes e entre os que se cortejam (apud OLIVEIRA, 2020, p. 276).

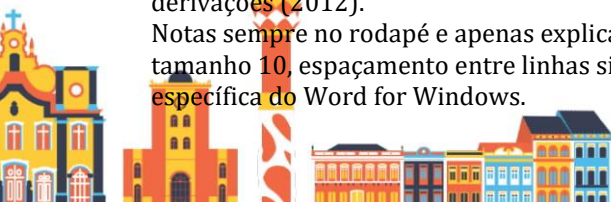
A partir de pesquisas e reflexões sobre a complexa rede de fatores que influem no uso das formas de tratamento no século XVII, parece coerente analisar que Dom Diego, no baile, usa uma forma *voseante*,⁵ explícita apenas pelo pronome reflexivo: *os* adoro. O assinalado atrevimento do jovem, ao sussurrar tais palavras para Laura, no primeiro encontro, bem como o efeito perturbador que tais palavras tiveram sobre o ânimo da donzela, permitem supor que Dom Diego usou, para declarar seu amor por Laura, a forma *voseante* como código próprio da linguagem “entre los que se cortejan” (KING apud OLIVEIRA, 2020, p. 275-6).

Quando, na intimidade do quarto, Dom Diego usa o *tú* para fingir o diálogo com Laura, parece escolher a forma de tratamento assimétrica, que habitualmente os homens usavam para tratar as mulheres. Sua fala, ainda que marcada pela expressão da paixão amorosa, traz razões pelas quais a donzela não deve rejeitar seu amor, porque ele saberá zelar pela honra e reputação de Laura. Entende-se, por tanto, que Dom Diego abandona a linguagem do amor (enunciada pela forma *voseante*, no primeiro contato, no baile) para evidenciar a racionalidade de seus argumentos, no fingido colóquio. Usa o *tú*, próprio do tratamento cortês, como se quisesse demonstrar que, apesar de estar abrasado pelas chamas do amor, seria capaz de conter seus ímpetos e aguardar o consentimento da honrada donzela para, então, servi-la amorosamente.

Se a análise estiver correta, ela assinala a complexidade dos contextos comunicativos, uma vez que a forma de tratamento mais íntima, apaixonada, foi dita em público, e a mais contida, mais racional, no espaço privado. Contudo, esse fervilhar de afetos é coerente com o contexto sociocultural dos jovens apaixonados que, sendo membros da aristocracia, precisam zelar, primeiramente, pelo preceito da honra.

O conflito entre amor e honra está fortemente presente na declaração de Laura, quando fala pela primeira vez com Dom Diego, depois de ouvir sua serenata. Ela usa o *vos*, não como signo da linguagem do amor, pois dirige-lhe a palavra a fim de defender sua honra. Seu discurso traz uma réplica às insinuações do galã enciumado. Com tal intenção, declarada pela

⁵ Pedroviejo Esteruelas usa o termo “formas voseantes” para referir-se ao *vos*, ao *vuestra merced* e suas derivações (2012).



personagem, compreende-se que ela usa o *vos* como forma de tratamento assimétrico e respeitoso, de uma mulher dirigindo-se a um homem, como era habitual naquela época.⁶ Embora no final de sua defesa haja uma declaração de amor, na qual Laura mantém o emprego do *vos*:

Si alguno en el mundo ha merecido mis cuidados sois vos, y seréis el que me habéis de merecer, si por ello aventurase la vida (ZAYAS, 2000, p. 352).

Se alguém neste mundo tem merecido meu afeto sois vós, e sereis o que haverá de merecer-me, se por isso aventurar a vida.

O *vos*, aparentemente, tinha um complexo e amplo espectro de uso no século XVII, que Zayas utilizou com perícia para ilustrar os afetos e o caráter de seus protagonistas.

Após o casamento, entretanto, vem a infidelidade de Dom Diego e Laura passa a usar o *tú* para referir-se ao marido. Isso ocorre em uma canção, que canta a sós para lamentar a traição e o abandono: “emplearas tu gusto,/ tu memoria y potencias/ en adorarla, ingrato,/ y no me lo dijeras” (ZAYAS, 2000, p. 357). Que na tradução, seria: *empregasses teu gosto,/ tua memória e potências/para adorá-la, ingrato, /e não me o dissesses.*

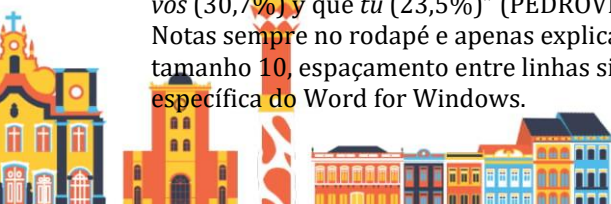
Também usa o *tú* quando, diretamente, dirige suas queixas ao marido:

¿Cómo das tan largas alas a la libertad de tu mala vida que, sin temor del cielo ni respeto, te enfades de lo que fuera justo alabar? Córrete que el mundo entienda y la ciudad murmure tus vicios (...) ¿Así tratas mi amor? ¿Así estimas mis cuidados? (ZAYAS, 2000, p. 360).

Como das tão amplas asas à liberdade da tua má vida, sem temor nem respeito ao céu? Como te enfadas do que seria justo elogiar? Não te importas que o mundo entenda e a cidade murmure teus vícios (...) Assim tratas meu amor? Assim estimas meus cuidados?

Para compreender as razões que, na época do conto, justificam esse uso, recorre-se a Juan Manuel Pedroviejo Esteruelas. Examinando *entremeses* do século XVII, o autor assegura que o pronome *tú* tem *valor negativo* “en situaciones tensas como una discusión entre marido y mujer” (2012, p. 177). Pode-se considerar que este uso linguístico é aplicável ao contexto sociocultural e às relações afetivas representados em *A força do amor*, posto que Laura troca o respeitoso e amoroso *vos* pelo *tú* quando censura o marido pelo adultério. Sendo assim, o *tú* usado por Laura contrasta com o *tú* dos devaneios passionais de Dom Diego. Acredita-se que o leitor atento poderá perceber, nos divergentes usos das formas de tratamento, a intensa variação dos afetos provocada pelo falso amor do galã.

⁶ “Las féminas usan las fórmulas de respeto, *vm.* (45,7%), al dirigirse al sexo opuesto en un porcentaje mayor que *vos* (30,7%) y que *tú* (23,5%)” (PEDROVIEJO, 2012, p. 160).



Por esse motivo, na tradução foram empregadas as formas pronominais e verbais da segunda pessoa singular (tu) e plural (vós), buscando acomodar na semântica do *tu* e do *vós*, mesmo que já pouco usados no Português brasileiro contemporâneo, os valores afetivos e sociolinguísticos das formas de tratamento do Século de Ouro Espanhol.

1.3. Fidelidade à modulação da densidade do texto

No conto *A força do amor*, encontram-se trechos bastante densos, com complicações sintáticas, frases longas, cheias de interpolações e elipses, como o seguinte, que abusa da ambiguidade criada pela ocultação do sujeito:

Palabras eran éstas para que don Diego, abriendo los ojos del alma y del cuerpo, viese la razón de Laura; pero como tenía tan llena el alma de Nise, como desierta de su obligación, acercándose más a ella y encendido de una infernal cólera, le empezó a maltratar de manos, tanto que las perlas de sus dientes presto tomaron forma de corales, bañados en la sangre que empezó a sacar en las crueles manos. Y no contento con esto, sacó la daga para salir con ella del yugo tan pesado como el suyo, a cuya acción las criadas, que estaban procurando apartarle de su señora, alzaron las voces, dando gritos, llamando a su padre y hermanos que, desatinados y coléricos, subieron al cuarto de Laura. (ZAYAS, 2000, p. 361).

Palavras seriam essas para que Dom Diego, abrindo os olhos da alma e do corpo, visse a razão de Laura. Mas como tinha a alma tão cheia de Nise quanto deserta de suas obrigações como marido, aproximando-se dela, com infernal cólera, começou a maltratá-la com as mãos, tanto que as pérolas de seus dentes logo tomaram forma de corais, banhados no sangue dos golpes desferidos pelas cruéis mãos. Não contente com isso, sacou a adaga para sair com ela de jugo tão pesado como o seu. Mas as criadas, que estavam procurando apartá-lo de sua senhora, alçaram as vozes, dando gritos, chamando seu pai e irmãos, que atônitos e coléricos, subiram ao quarto de Laura.

Suponho que diferentes densidades sintáticas do texto atendiam ao preceito da *variedade*, estimada por preceptores como López Pinciano⁷ e Baltasar Gracián⁸. Vale considerar que, para uma mulher que se apresentava ao universo dos escritores profissionais, era muito importante demonstrar como ela dominava os recursos linguísticos mais complexos e os utilizava com primor na escrita literária.

1.4. Fidelidade às minúcias

⁷ Pinciano condiciona as qualidades da obra de arte a três pares de contrários: “la fábula deue ser: vna y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, admirable y verisímil” (*Philosophía Antigua Poética* (1596). Ed. Alfredo de Carballo Picazo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1973. Ep. 5^a, p. 39).

⁸ Veja-se *Agudeza y arte de ingenio* (1642-1648), respeitado manual em que Gracián dedica-se a ensinar como utilizar os artifícios, isto é, os recursos da arte poética para alcançar o elevado princípio da agudeza. Notas sempre no rodapé e apenas explicativas (nunca com referências bibliográficas), com fonte Cambria, tamanho 10, espaçamento entre linhas simples. Não usar notas de rodapé manuais, empregar o elemento específica do Word for Windows.



Tentando fazer uma tradução transparente, como preconiza Walter Benjamin, sem “tirar da luz” (2008, p. 78) o passado do texto original, decidi repetir com fidelidade os padrões de medida utilizados no conto, como *milhas*, e os que descrevem a capela dos enforcados:

Hay en Nápoles, como una milla apartada de la ciudad, (...) un humilladero de cincuenta pies de largo y otros tantos de ancho (...). Tiene el humilladero estado y medio de alto, el suelo es una fosa de más que cuatro de hondura (...); sólo queda alrededor un poyo de media vara de ancho, por el cual se anda todo el humilladero. (ZAYAS, 2000, p. 365-6)

Há em Nápoles, mais ou menos a uma milha da cidade, (...) uma capela de cinquenta pés de comprimento e outros tantos de largura. (...) A capela tem um estádio e meio de altura, o chão é um fosso de mais de quatro de fundura (...). Para caminhar só há ao redor do fosso um apoio de meia vara de largura, pelo qual se anda próximo às paredes de toda a capela.

Entendo que os termos *pés*, *estádio* e *vara* dão vida, em Português, a antigas medidas. Por isso decidi conservá-las, como uma forma de respeito ao espírito da obra estrangeira (BENJAMIN, 2008, p.80), ainda que se perca, na tradução, a exatidão que os números e os padrões métricos do original pretendiam atestar.

2. No limiar entre tradução e traição

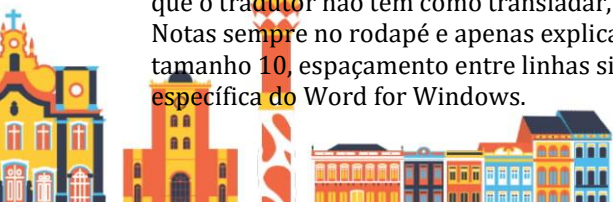
Convém assinalar que manter os termos *pés*, *estádio* e *vara* deve-se, também, à intraduzibilidade⁹ destas medidas. Porém, entende-se que a perda da precisão não compromete os efeitos da tradução, uma vez que o conteúdo principal da descrição é aquele que permite imaginar a capela dos enforcados como um lugar escuro, fétido e horripilante, cuja função é representar o grau mais elevado do desespero da protagonista, no ápice da trama.

2. 1. Tradução e ativismo

Tendo que fazer escolhas, decidi abandonar o pressuposto da neutralidade do tradutor (Venuti, apud Britto, 2020, p. 23) e assinalar minha presença no texto. Simpática à bandeira política de María de Zayas, optei por substituir o termo “valor”, quando relacionado às mulheres, pelo significado que possuía na defesa das capacidades femininas: coragem. Esta era uma virtude esperada unicamente dos homens, como o solilóquio de Laura denuncia:

¿Cómo es mi ánimo tan poco, mi **valor** tan afeminado y mi cobardía tanta que no quito la vida, no sólo a la enemiga de mi sosiego, sino al ingrato que me trata con tanto rigor? (...) Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y

⁹ Tomo o termo de Britto (2020, p. 17), que o aplica para referir-se a questões culturais e expressões idiomáticas que o tradutor não tem como transladar, de uma língua para outra, sem fazer uso de uma longa explicação. Notas sempre no rodapé e apenas explicativas (nunca com referências bibliográficas), com fonte Cambria, tamanho 10, espaçamento entre linhas simples. Não usar notas de rodapé manuais, empregar o elemento específica do Word for Windows.



armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da **valor** al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entenderais que también había en nosotras **valor** y fortaleza, no os burlarais como os burláis (ZAYAS, 2000, p. 364).

*Por que meu ânimo é tão pouco, minha **coragem** tão afeminada e minha covardia tanta que eu não tiro a vida, não só da inimiga do meu sossego, mas também do ingrato que me trata tão mal? (...) Por que, vãos legisladores do mundo, atais nossas mãos para a vingança, debilitando nossas forças com vossas falsas opiniões, negando para nós letras e armas? A nossa alma não é a mesma que a dos homens? Pois se é ela que dá **coragem** ao corpo, o que causa no nosso tanta covardia? Asseguro que se compreendêsseis que também há em nós **coragem** e força, não nos enganaríeis como nos enganais.*

A escolha teve como meta dar visibilidade à função política que a autora dá aos seus contos, ao questionar os padrões de conduta da época por meio da ação e do discurso de suas admiráveis protagonistas femininas, as quais demonstram, como Laura, ter consciência sobre os constructos culturais de seu tempo.

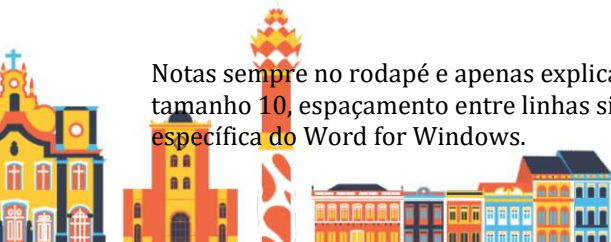
2.2. Tradução dos poemas. Fidelidade à lírica, não à versificação

Ante as dificuldades da tradução de poesia, Britto afirma que devemos “aprender a conviver com o imperfeito e o incompleto” (2020, p. 44). Essa proposta ampara minha opção por ser fiel ao conteúdo lexical da matéria lírica, mas não à versificação, isto é, ao metro, o ritmo e a rima, como neste trecho:

¿Y por qué, si a tu Nise
das del alma las veras,
a mí, que me aborreces,
no me das muerte fiera?
Y ya que me fingiste
amorosas ternezas,
dejárasme vivir
en mi engaño siquiera? (ZAYAS, 2000, p. 357)

*Por que, se a tua Nise
das da alma a verdade,
a mim, que te aborreço,
não me das morte feroz?
E já que para mim fingiste
amorosas ternuras,
por que não me deixaste viver
no meu engano, sequer?*

Pode-se analisar que os poemas dão *variedade* ao texto literário, atendendo aos preceitos do gênero de narrativa de ficção em que se inserem. Suprimi-los, como fizeram



editores e tradutores no passado¹⁰, seria uma mutilação, já que evidentemente os poemas ajudam a compor o retrato dos afetos e da alma, isto é, da psique das personagens.

Considerações finais

Espero que a exposição das escolhas que guiaram a tradução do conto *A força do amor*, de María de Zayas, demonstre que o conceito de fidelidade ao original teve importância central ao longo do processo. Ambicionando ser “verdadeira” (Benjamin, 2008) e “responsável” (Britto, 2020) ao transladar para a Língua Portuguesa dos nossos dias o texto literário produzido no Século de Ouro Espanhol, a tradução observou atentamente aspectos de ordem estilística, próprios do gênero literário, e outros no campo da sociolinguística, os quais lançam luzes sobre as relações de gênero e de classe social, bem como sobre as relações afetivas que permeiam os discursos dos sujeitos.

Contudo, muitas foram as dificuldades encontradas, como a intraduzibilidade de antigos padrões de medidas e a tradução dos versos inseridos no conto. Se não houve dificuldade para acomodar o *vos* e o *tú*, da segunda pessoa do singular, em Espanhol, para as formas pronominais e verbais do *vós* e do *tu*, em Português, o mesmo não se deu no processo de tradução da correlação dos tempos e modos verbais que compõe as descrições, a argumentação, o fluir do pensamento das personagens e da trama narrativa. Esta foi a principal dificuldade encontrada.

A tarefa da tradução exigiu-me uma leitura distinta do texto literário e a aplicação a diferentes categorias de análise. Na condição de iniciante, espero que as escolhas que fiz surtam o efeito esperado da boa tradução: renovar a vida do texto original, de modo que leitores e leitoras contemporâneos possam dizer, sem mentir, que leram um conto de Zayas.

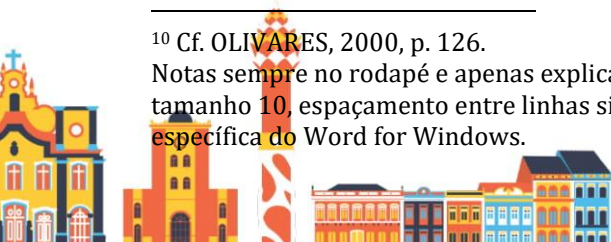
Certamente os textos do passado ainda têm muito a nos dizer. A tradução apropriada, talvez, possa produzir as emoções e os efeitos pretendidos pelo original e estendê-los às polêmicas e desafios do nosso tempo.

Referências

BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor” (1923). Tradução de Susan Kampff Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Cadernos Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 66-81. Disponível em: <http://www.escriitoriodolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>

¹⁰ Cf. OLIVARES, 2000, p. 126.

Notas sempre no rodapé e apenas explicativas (nunca com referências bibliográficas), com fonte Cambria, tamanho 10, espaçamento entre linhas simples. Não usar notas de rodapé manuais, empregar ferramenta específica do Word for Windows.



BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária** (2012). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”. In: **Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora**. Cadernos Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011, p. 31-46. Disponível em: <https://edoc.pub/haroldo-de-campos-da-transcricao-poetica-e-semiotica-da-operacao-tradutora-pdf-free.html>

MEDINA MORALES, Francisca. “Análisis comparativo de las formas simétricas de tratamiento de los siglos XVI y XVII y las actuales” In: VELARDE, Manuel Casado; RUIZ, Ramón González; GUALDA, María Victoria Romero (Coord.) **Análisis del discurso: lengua, cultura, valores: Actas del I Congreso Internacional Vol. 2**. Universidad de Navarra. Pamplona, 2006. v. 2, p. 1981-1990. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_medina.pdf

OLIVARES, Julián. Edición, introducción y notas. In: ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. **Novelas amorosas y ejemplares** (1637). Madrid: Cátedra, 2000.

OLIVEIRA, Leandra Cristina de; TÁVORA, Beatrice; SOBOTTKA, Mary Anne Warcken Soares. “La negociación en la oralidad fingida: un estudio sobre las formas de tratamiento en la representación artística del Siglo de Oro Español”. In: **Revista Gragoatá**, Niterói, v. 25, julho 2020, p. 268-290. Disponible en: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34203>

PEDROVIEJO ESTERUELAS, Juan Manuel. “Las formas de tratamiento pronominales y verbales referentes a la segunda persona del singular y las fórmulas de tratamiento nominales en entremeses del siglo XVII”. **Hipertexto**, Rio Grande Valley, Texas, EUA, n. 15, p. 156-180, 2012. Disponible en: https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-15/juan-manuel-pedroviejo.pdf

YLLERA, Alicia. Edición, introducción y notas. In: ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. **Desengaños amorosos** (1647). Madrid: Cátedra, 1998.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. “La fuerza del amor”. In: **Novelas amorosas y ejemplares** (1637). Introducción, edición y notas de Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000, p. 343-371.

