



AMOR, FIDELIDADE E TRADUÇÃO DE UM CONTO DE MARÍA DE ZAYAS

LOVE, FIDELITY AND A SHORT STORY TRANSLATION
 BY MARÍA DE ZAYAS

Rosangela Schardong¹

RESUMO

O artigo “Amor, traição e tradução” debruça-se sobre a tradução do conto “La fuerza del amor” (1637), de María de Zayas, uma das raras mulheres a publicar livros no Século de Ouro Espanhol. O conto integra a coletânea *Novelas amorosas y ejemplares*, cujos contos emoldurados têm uma função política: fazer a defesa das mulheres. O artigo ambiciona trazer comentários e reflexões analíticas a respeito da autora, de sua obra, de alguns aspectos das edições e traduções que circularam ao longo dos séculos e, em especial, apresentar trechos, comentar e analisar as escolhas feitas no processo de tradução para o português do Brasil, deste conto. Abordando a tensão entre os conceitos de fidelidade e traição, as reflexões sobre os percalços do fazer tradutório aplicado ao texto e ao contexto literário do passado apoiam-se em Benjamin, Campos, Britto, Paes e Vizioli. Pesquisadora da obra de Zayas, a autora deste artigo é iniciante no exercício da tradução, atrevendo-se a apresentar ao diálogo crítico a coerência das escolhas e seu resultado. Espera-se que este artigo contribua para divulgar entre os leitores e estudiosos brasileiros a arrojada narrativa de Zayas, pluma em riste na defesa do gênero feminino e da escrita feita por mulheres.

Palavras-chave: amor; fidelidade; tradução.

ABSTRACT

*The paper “Love, Betrayal and Translation” focuses on the translation of the short story “La fuerza del amor” (1637) by María de Zayas, one of the few women to publish books in the Spanish Golden Age. The short story is part of the collection *Novelas amorosas y ejemplares*,*

¹ Professora Associada A da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Departamento de Estudos da Linguagem (DEEL). E-mail rschardong@uepg.br. Lattes <http://lattes.cnpq.br/2344616828456810>. ORCID: 0009-0002-7537-9310

which gathered stories have a political function: defending women. The paper aims to bring comments and analytical reflections on the author and her work, on some aspects of the editions and translations that have been published over the centuries and, in particular, to present excerpts, and to comment, and analyze the choices made in the translation process of this short story into Brazilian Portuguese. By approaching the tension between the concepts of fidelity and betrayal, the reflections on the issues of translating applied to the text and to the literary context of the past are supported by Benjamin, Campos, Britto, Paes and Vizioli. As a researcher of Zayas's works, the author of this paper is a beginner in the act of translation, and she dares to present to critical dialogue the coherence of her choices and their result. It is expected that this paper contributes to publicize to Brazilian readers and scholars the bold narrative by Zayas, a quill ready for defense of the female gender and of women's writing.

Keywords: love; fidelity; translation.

A partir da leitura de 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,² 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.³

Muitos anos dedicados ao estudo de sua obra permitem assinalar que cada um de seus engenhosos contos emoldurados expressa e compromete-se com essa tríplice intencionalidade, evidenciada por uma complexa rede de significados entre contos e coletâneas, perceptível pela didática relação de complementaridade entre eles. Em minha tese de doutorado formulei a hipótese de que nas *Novelas amorosas y ejemplares*⁴ (1637) Zayas organiza uma galeria de exemplos femininos de virtude, em que as protagonistas são exemplo de que as mulheres têm firmeza no amor, constância, coragem e prudência. Na segunda coletânea, *Desengaños amorosos* (1647), a autora apresenta uma galeria de exemplos masculinos viciosos, em que os protagonistas figuram a crueldade e as imperfeições dos homens. Na ficção literária, então, a contista expõe uma tese política, de que as mulheres também têm virtudes e os homens, vícios. Assim, a obra constrói-se como um profícuo diálogo entre autores, obras, discursos e constructos culturais de seu tempo.

Como pesquisadora da produção literária 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, a compreensão

² Este artigo amplia e aprofunda o estudo apresentado no XI Congresso Brasileiro de Hispanistas, realizado em setembro de 2020, no simpósio temático Literatura e Tradução do Século de Ouro Espanhol: poesia, prosa e teatro.

³ Esta compreensão resulta da minha pesquisa de doutorado, *Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de María de Zayas*, defendida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), em 2008.

⁴ As coletâneas de contos de Zayas estão disponíveis on-line. Recomenda-se consultar as *Novelas amorosas y ejemplares* em edição completa, com o prólogo e demais textos proemiais, na edição virtual preparada por Enrique Suárez Figaredo, disponível em https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf.

de que a tradução é uma potente via para tornar a obra de Zayas conhecida e apreciada entre os leitores e pesquisadores brasileiros impulsionou-me a traduzir um dos contos, “A força do amor”,⁵ a debruçar-me analiticamente sobre o fazer tradutório e a apresentar ao diálogo crítico os resultados. Este último é o objetivo principal deste artigo. Como objetivos específicos, espera-se comentar e justificar analiticamente as dificuldades encontradas e as escolhas feitas, ilustradas pelos excertos do texto original e da tradução. Espera-se, ainda, refletir sobre a busca pelos melhores meios de indicar, na tradução, como os elementos compositivos do conto encadeiam-se a uma rede comunicante de significados literários, afetivos, culturais e políticos.

Como analista, observo que as personagens dos contos de Zayas parecem mimetizar os argumentos de um debate dialético e polifônico, de modo que os conflitos da trama organizam-se como uma disputa, da qual o desenlace comunica a superioridade das ideias que a autora quer exaltar. Isto se pode observar em “A força do amor”, cuja admirável protagonista é um *exemplo* de como as mulheres têm uma alma racional, que podem amar com mais constância que os homens, e que seu juízo pode ser mais íntegro e prudente que o deles, contrariando os padrões de representação das personagens femininas. O primor da composição deve emocionar o leitor a fim de levá-lo à mudança de suas opiniões sobre as mulheres, como também, deve ser uma prova contundente de que elas podem escrever e publicar livros.

Feito um esboço do embate político que perpassa a obra de Zayas, apresenta-se uma síntese do conto para, em seguida, traçar a análise das escolhas realizadas na tradução.

Em um sarau que reúne jovens da nobreza madrilense, uma das participantes narra uma história cujo tema é a força do amor. Elogia a protagonista, que diz haver conhecido pessoalmente. Descreve Laura, filha de uma ilustre e rica família napolitana, destaca sua incomparável beleza, recato, entendimento e honestidade. Conta que nos festejos na casa dos Duques de Monteleón, Dom Diego Pinatelo vê Laura e se apaixona. Dança com ela e comunica-lhe seu afeto. Laura aceita a corte do mancebo. Poucas semanas depois ocorre o matrimônio.

Porém, logo Dom Diego passa a desprezar o amor da esposa, faltando na cama e na mesa. Laura queixa-se de sua ingratidão, o marido a ofende com palavras. Logo torna pública sua traição. Laura intensifica os lamentos e protestos. O marido se encoleriza e a esbofeteia, banhando seu rosto de sangue. Para não voltar a ver a filha ser maltratada, o pai de Laura parte com os filhos para sua propriedade em Pedra Branca. Laura busca um remédio para tantos males. Recorre a uma feiticeira, para que seu marido volte a amá-la. A mulher encarrega-a de obter dentes, fios de barba e de cabelo de um enforcado. Laura desespera-se, por ter que se sujeitar a tamanha humilhação por amor. Fecha-se uma tenebrosa noite. Laura, quando a força do amor está em seu ápice, dirige-se a uma capela nos arredores da cidade onde estão pendurados os corpos dos que foram enforcados e condenados a permanecer insepultos.

Por misericórdia divina, Dom Carlos, irmão de Laura, intui que ela está em perigo. Parte em direção a Nápoles. Ao passar pela capela, vê luz e ameaça o intruso. Laura disfarça a voz e pede que a deixe em paz. Ele reconhece a voz da irmã e implora que saia. Tateando as paredes e os cadáveres em putrefação, Laura consegue sair do espantoso lugar.

Dom Carlos remedeia a situação levando-a diante do pai. Dom Antônio, então, dirige-se a Nápoles e pede uma audiência com o Vice Rei. Convocam Dom Diego e Laura conta o que a levou à capela dos enforcados. Diz que está desenganada do mundo e dos homens e quer retirar-se a um

⁵ A tradução integral do conto foi publicada por mim em 2021, pela Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no livro “A força do amor” e da escrita feita por mulheres: o projeto literário de María de Zayas. 138p. Il. ISBN: 978-65-86234-18-3.

convento. Dom Diego reconhece a força do amor de Laura e suplica que volte para ele, mas ela não aceita. Ele parte para a guerra e poucos meses depois morre em combate. Livre dos laços matrimoniais, Laura toma o hábito de religiosa e vive hoje felicíssima, diz a narradora.

Os participantes do sarau elogiam o amor de Laura, seu entendimento e sua coragem para ir aonde nenhum deles se atreveria.

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.

Ao dedicar-me ao desafio da tradução procurei, inicialmente, definir meu papel. Como grande admiradora de Zayas e de seu projeto político, gostaria que a versão para o Português do Brasil fosse um estágio da continuação da vida de sua obra literária, como preconiza Walter Benjamin (2008, p. 68), no ensaio “A tarefa do tradutor”. Para ele, através da tradução “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (Benjamin, 2008, p. 69). Afirma que “na tradução o original evolui, cresce, alcançando uma atmosfera por assim dizer mais elevada” (Benjamin, 2008, p. 73). Gostaria de dar este desdobramento à potente vida das coletâneas de María de Zayas, atualizando sua obra ficcional, por intermédio da tradução, para que ela perdure e, assim, revitalize-se a denúncia contra as muitas formas de violência cometidas contra as mulheres.

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, trazendo para a língua portuguesa as escolhas linguísticas e estilísticas da autora, como demonstro na próxima seção.

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 (Yllera, 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 ejemplares*, recuperando a edição revisada pela autora, de 1637 (Olivares, 2000, p. 128).

No século XVII os contos de Zayas tiveram muito sucesso na França, onde foram traduzidos e adaptados. Por sua vez, 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.

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. Miguel de Cervantes, ao criar o gênero *novela corta española*, com as *Novelas ejemplares* (1613), prescindiu da moldura. Contudo, os seguidores do gênero a restauraram em obras como *Cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina, e as coletâneas de Alonso de Castillo Solórzano,⁶ entre outros contemporâneos de Zayas.

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, como se vê em *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione.⁷ Em “A força do amor”, a moldura corresponde, entre outros aspectos, aos trechos iniciais da narrativa, contextualizando os acontecimentos da terceira noite do sarau, em que Nise, uma das jovens madrilenses convidadas, é destacada como a próxima pessoa encarregada de distrair o grupo, narrando um conto. Ela é a quinta, na ordem das apresentações. Neste sarau, na casa de Lisis, os participantes concordaram com chamar as narrativas de “maravilha”, talvez com o propósito de maravilhar os ouvintes. As palavras iniciais de Nise apresentam o tema central da história que vai contar:

Pues viendo Nise que le tocaba a ella la quinta maravilla en esta tercera noche, ocupando el asiento que para este caso estaba prevenido, empezó así:

– La fuerza del amor ninguno hay que la ignore, y más si se apodera de nobres pechos, porque amor es como el sol, que hace los efectos conforme por do pasa. En mi maravilla se verá más claro, la cual es de esta suerte (Zayas, 2000, p. 344).⁸

Vendo Nise que a ela cabia contar a quinta maravilha nesta terceira noite, ocupando o assento que para essa função estava preparado, começou assim:

– A força do amor não há ninguém que a ignore, ainda mais quando se apodera de nobres peitos, porque o amor é como o sol, que deixa suas marcas por onde passa. Na minha maravilha isso se verá mais claramente, a qual é assim.⁹ (T.A.).

Manter, na tradução, as partes correspondentes à trama da moldura plasma o respeito ao gênero literário do texto original, que mimetiza uma prática social do período. Além disso, sinaliza que o conto é uma narrativa dentro de outra e assinala a coerência das intervenções da narradora, que ao longo da exposição dá sua opinião sobre os fatos ou dirige-se aos ouvintes, para chamar sua atenção sobre as circunstâncias mais impactantes.

Manter a estrutura dialógica da moldura, entre outros aspectos, é importante porque intensifica os efeitos da trama narrada, isto é, da “maravilha”, sobre o ânimo dos ouvintes, como se nota ao final do conto:

Con grandes admiraciones oyeron todos la discreta maravilla que la hermosa Nise había referido, cual exagerando el amor de Laura, cual su entendimiento, y

⁶ Por exemplo: *Tardes entretenidas* (1626), *Jornadas alegres* (1626), *La huerta de Valencia* (1640), *La quinta de Laura* (1649).

⁷ Alcir Pécora, em “A cena da perfeição”, prólogo à edição brasileira de *O Cortesão*, discorre sobre a arte da conversação elegante como exercício da perfeita cortesia (São Paulo: Martins Fontes, 1997).

⁸ Todas as citações do conto, em espanhol, provêm da edição crítica de Julián de Olivares (Madrid: Cátedra, 2000).

⁹ Usa-se a letra itálica no texto da tradução para distingui-lo visualmente, com mais facilidade, do texto original. Todas as traduções são de minha autoria, indicadas com T.A. (tradução da autora).

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 lhes contou, alguns enaltecendo o amor de Laura, outros seu entendimento, e todos seu atrevimento. Juntos chegaram ao mesmo parecer, de que entre eles ninguém teria coragem de ir ao lugar aonde ela foi. Tiveram motivo para considerar tal hipótese Nise assegurar-lhes que era verdade tudo quanto havia dito (T.A.).

A decisão de respeitar a estrutura dialógica da moldura permite destacar que é uma voz feminina que conta essa história, com eficaz oratória, que admira e causa espanto aos ouvintes. 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*.¹⁰

FIDELIDADE ÀS FORMAS DE TRATAMENTO

É conhecido o preceito de José Salas Subirat de que “traduzir é a maneira mais atenta de ler” (*apud* Campos, 2011, p. 43.). A partir disso, Haroldo de Campos afirma que: “se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (Campos, 2011, p. 45). Tendo em conta estes princípios, considera-se sumamente importante ser fiel às formas de tratamento empregadas no conto “A força do amor”, apesar de sua notável oscilação, após analisar que elas revelam uma trama de significados afetivos, enquanto representam as práticas sociolinguísticas da Espanha do século XVII.¹¹

Em “A força do amor” chama atenção a alternância no uso das formas de tratamento de segunda pessoa singular, *vos* e *tú*,¹² entre os mesmos interlocutores, em diferentes contextos comunicativos. 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 (T.A.).

¹⁰ 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 3ª, 1973, p. 199).

¹¹ 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.

¹² 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*.

Para compreender as razões que, na época do conto, justificam estes usos, recorre-se a Juan Manuel Pedroviejo Esteruelas, que analisou *entremeses* do século XVII.¹³ O pesquisador afirma que, neste período, a segunda pessoa singular é caracterizada pela instabilidade, pois conviveram quatro paradigmas (tú, vos, vuestra merced, él), cujo uso “solo podía comprenderse teniendo en cuenta la situación comunicativa en la que estaban los interlocutores” (2012, p. 156).¹⁴ Pedroviejo Esteruelas aponta que as relações sociais, de classe, idade e de gênero influíam na escolha dos falantes.

Francisca Medina Morales, que examinou novelas picarescas do Século de Ouro, analisa os usos da segunda pessoa singular considerando as relações de *poder* e de *solidariedade* entre os falantes. Empregando a terminologia de Brown e Gilman (1960), Medina explica que “el *poder* representa las relaciones asimétricas, [...] [que] tienen en cuenta el lugar ocupado por el interlocutor en la escala social [...] a partir de los atributos de la edad, el sexo y la clase social” (2006, p. 1982). Esclarece que a *solidariedade* é concebida como o eixo horizontal das relações sociais, que representa as relações simétricas que derivam dos atributos do sexo, parentesco ou pertencimento a um grupo (2006, p. 1982).

De acordo com a pesquisa de Pedroviejo Esteruelas, 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 que determina de modo particular a escolha das formas de tratamento, uma vez que observa, no *corpus* por ele analisado, que “en las relaciones entre galanes y damas, entre mujeres infieles y amantes y entre novios y novias, [...] las formas del *vm.* son las más usadas tanto por varones (39, 3%), como por mujeres [...] (67%)” (2012, p. 163). Já 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; Távora; Sobottka, 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*,¹⁵ 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; Távora; Sobottka, 2020, p. 275-6).

Quando, na intimidade do próprio quarto, Dom Diego usa o *tú* para fingir o diálogo com Laura, reconhecendo-se apaixonado pela moça, 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, como cavalheiro, saberá zelar pela honra e reputação de Laura. Entende-se, por tanto, que no

¹³ Embora as fontes para as pesquisas de Pedroviejo Esteruelas, Medina Morales e J. King, que constituem a fundamentação teórica desta seção, sejam obras literárias espanholas, isto é, obras de ficção, os pesquisadores julgam que o *corpus* selecionado representa verossimilmente os usos linguísticos reais de seu tempo. A partir do conceito de “oralidad fingida” (Sinner, 2011), como equivalente de oralidade “representada” (Bagno, 2017). Oliveira, Távora e Sobottka (2020, p. 271) assinalam que “la consideración de la oralidad fingida como fuente de investigación ha sido una práctica en los estudios diacrónicos del lenguaje, dada la imposibilidad de recuperar fuentes orales reales de sincronías pasadas”. Estas perspectivas respaldam a análise aqui apresentada.

¹⁴ Neste artigo optou-se por não traduzir as citações em língua espanhola que fazem parte do estudo analítico da tradução por considerar-se que, por sua brevidade e seu conteúdo, podem ser facilmente compreendidas pelos leitores brasileiros.

¹⁵ Pedroviejo Esteruelas (2012) usa o termo “formas voseantes” para referir-se ao *vos*, ao *vuestra merced* e suas derivações.

solilóquio Dom Diego abandona a atrevida linguagem do amor (enunciada pela forma *roseante*, no primeiro contato direto, 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, como homem nobre seria capaz de conter seus ímpetos e aguardar o consentimento da honrada donzela para, então, servi-la amorosamente. O uso do *tú*, como forma de tratamento, manifestaria as relações assimétricas de gênero social, assinalando a reverencial distância que deve haver entre um cavalheiro e uma dama da aristocracia.

Esta hipótese 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 nobreza, 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: “– Milagro fuera, señor don Diego, que siendo amante no fuerais celoso [...], mas son los que tenéis tan falsos que me han obligado a lo que jamás pensé” (Zayas, 2000, p. 352). – *Milagre seria, senhor Dom Diego, que amando não fôsseis ciumento [...], mas é o que tendes tão injusto, que me obriga a fazer o que jamais pensei* (T.A.). Laura usa as formas nominais de respeito, “dom”, próprio para o tratamento dos membros da nobreza, seguido das formas verbais do *vos*, inicialmente para repreender o rapaz, 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 personagem feminina, compreende-se que ela usa o *vos* como forma de tratamento assimétrico respeitoso, de uma mulher dirigindo-se a um homem, como era habitual naquela época.¹⁶ Ainda que 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* (T.A.). O *vos*, aparentemente, tinha um complexo e amplo espectro de uso no século XVII, que Zayas utilizou 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* (T.A.).

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

¹⁶ “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 Esteruelas, 2012, p. 160).

Para compreender as razões que, na época do conto, justificam esse uso do *tú*, recorre-se, outra vez, a Pedroviejo Esteruelas. Examinando uma série de *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, então, que esta análise 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, assinala sua indignação, revela como o homem que ocupava um papel superior ao dela nas relações assimétricas, e que ela admirava, decaiu em sua estima. Portanto, o *tú* que enuncia a dor da esposa ultrajada 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.

A alternância entre as formas pronominais também é muito significativa para expressar a intenção dos falantes quando se analisa o diálogo de Laura com a feiticeira. A dama aristocrata usa o *tú* para fazer seu pedido e propor o pagamento:

– Amiga, si tú haces que mi marido aborrezca a Nise y vuelva a tenerme el amor que al principio de mi casamiento me tuvo, [...] tú verás en mi agradecimiento y satisfacción de la manera que estimo tal bien, pues será darte la mitad de mi hacienda (Zayas, 2000, p. 362).

– Amiga, se tu fizeres que meu marido esqueça essa Nise e volte a ter por mim o amor que sentia no início do casamento, [...] verás no meu agradecimento e satisfação o quanto estimo tal bem, pois te darei a metade da minha fortuna (T.A.).

A embusteira assegura-lhe:

– Y creed, señora, [...] que si supieses las mujeres que tienen paz con sus maridos por mi causa, desde luego te tendrías por dichosa y asegurarías tus temores (Zayas, 2000, p. 363).

– E acreditai, senhora, [...] se soubesses quantas são as mulheres que têm paz com seus maridos por minha causa, a partir deste momento te sentirias feliz e livre dos teus temores (T.A.).

De acordo com Pedroviejo Esteruelas (2012), “las mujeres de clase privilegiada no tutean al inferior [...], [sino que] emplean las formas voseantes” (p. 162). Ele observa que “el uso de *vos* era lo normal en las relaciones asimétricas” (p. 162) no discurso feminino. Registra a maior frequência do uso do *tú* nos diálogos entre mulheres das classes sociais baixas (p. 167-8), o que caracteriza a relação simétrica de classe e gênero.

Pode-se analisar que o paradigma *tú* revela a intenção de Laura de estabelecer uma relação de confiança com a feiticeira. A forma de tratamento expressa linguisticamente a sua postura humilde ante a interlocutora, que lhe é socialmente inferior, mas que teria poder para remediar seus males. O *tú*, então, expressa a intenção da aristocrata de produzir uma incisão no sistema de formas para o trato, a fim de estabelecer uma relação simétrica, abdicando das fórmulas de tratamento que marcam sua superioridade econômica e de linhagem em relação a sua interlocutora.

A feiticeira, por sua vez, inicialmente usa a forma verbal do *vos*, “acreditai”, e a forma nominal de respeito, “senhora”, indicando seu respeito à superioridade social da dama desesperada.

Porém, logo substituí tais fórmulas de respeito pelo *tuteo*, usando-o possivelmente para expressar sua *solidariedade* com a mulher que lhe confia seus íntimos segredos e a chama de “amiga”.

O diálogo das mulheres, portanto, mostra como ambas usam os recursos linguísticos das formas de tratamento para expressar sua intenção: ganhar a confiança da interlocutora, elidindo o trato formal que a diferença de classes exigiria. O pacto bruxólico¹⁷ se faz, então, a partir de um pacto linguístico sinalizado pelo uso do *tú*, que torna simétrica a relação entre mulheres de grupos socioeconômicos assimétricos.

Na tradução para o Português contemporâneo, poder-se-ia optar por regularizar os diálogos usando *você* e suas formas correspondentes, para eliminar a complicação e o estranhamento causados pela oscilação entre as formas do *tú* e do *vos*. Tal opção poderia representar um “rejuvenescimento linguístico”, definido por Pereira e Oliveira (2018, p. 526), ao atualizar as formas de tratamento do Espanhol do século XVII ao sistema atual, neste caso, do Português. Porém, ao almejar produzir um texto que corresponda “de modo razoável ao texto original” (Britto, 2020, p. 37), a fim de trazer à luz do presente um texto do passado, em que as emoções e movimentos da alma tornem-se evidentes através das escolhas linguísticas dos falantes, parece-me indispensável verter para o Português, pelo menos em parte, as variadas formas de tratamento do Espanhol do século XVII, de modo a assinalar sua vasta gama de sentidos.

Ainda que a tradução não venha acompanhada de um estudo analítico sobre o uso das formas pronominais de tratamento, possivelmente a fidelidade ao registro permite ao leitor contemporâneo perceber a conotação das escolhas dos falantes. Por esse motivo, na tradução foram empregadas as formas pronominais e verbais da segunda pessoa, 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.

ATENÇÃO À MODULAÇÃO DA DENSIDADE DO TEXTO

Como leitora, parece-me um traço comum da literatura do Século de Ouro haver diferentes densidades ao longo dos textos, o que modula a velocidade da leitura, do desenrolar das ideias, dos fatos e, conseqüentemente, da percepção das emoções. No conto “A força do amor”, encontram-se trechos bastante densos, com complicações sintáticas, frases longas, cheias de interpolações e elipses. Britto (2020, p. 50-51) recomenda que se o Português permite estruturas sintáticas análogas, o tradutor deve reproduzir esse aspecto do original na tradução. Tentei, com aplicação, respeitar essa complexidade que, em trechos como o seguinte, abusa da ambigüidade 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 en 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).

¹⁷ Esse vocábulo é utilizado por Franklin Cascaes em suas narrativas sobre as bruxas de Florianópolis, para designar aquilo que pertence ou diz respeito às bruxas. Cf. *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*. 3. ed. rev. Florianópolis: UFSC, 1989. v. 1.

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, gritando e chamando seu pai e irmãos, que, atônitos e coléricos, subiram ao quarto de Laura (T.A.).

Pode-se notar que a tensão da ação violenta do marido contra a esposa é intensificada pela alusão à amante, Nise, e ainda pela intervenção das criadas, apavoradas, que com seus gritos trazem à cena os outros homens da casa, que sobem ao quarto e agravam ainda mais o conflito. O acúmulo de afetos é incrementado pela forte tensão linguística provocada pela soma de sujeitos femininos (*Laura, Nise, criadas*) e de objetos femininos, no singular (*alma, adaga*), com suas correspondentes formas pronominais (*dela, ela, seu*). Para que o leitor possa imaginar a cena e atribuir de forma adequada as atitudes e emoções aos sujeitos correspondentes, optei por desfazer uma inversão sintática (*tinha a alma tão cheia de Nise*), inserir alguns termos (*como marido*) para deixar claro o complemento nominal e, conseqüentemente, a informação de que a narrativa se refere ao conflito entre os cônjuges, Laura e Diego. Ainda procurei selecionar as formas pronominais que deixassem em evidência os sujeitos implicados em cada ação (*maltratá-la, apartá-lo*). Contudo, creio que as intervenções no parágrafo foram mínimas e se manteve a tensão do texto original.

Julgo que a reprodução mais próxima possível do que percebo como a alta densidade de partes do conto respeita os padrões da arte literária do período em que Zayas escreveu sua obra. Suponho que a presença de diferentes modulações da densidade sintática da narrativa – com algumas partes leves e fluidas, outras mais condensadas e tensas – atendia ao preceito da *variedade*, estimada por preceptores como López Pinciano¹⁸ e Baltasar Gracián.¹⁹ Vale considerar que, para uma mulher que se apresentava ao universo dos escritores profissionais, como Zayas, era muito importante demonstrar como ela dominava os recursos linguísticos mais complexos e os utilizava com primor na escrita literária.

FIDELIDADE ÀS MINÚCIAS

Tentando fazer uma tradução transparente, como preconiza Walter Benjamin (2008, p. 78), sem “tirar da luz” o passado do texto original, decidi repetir 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).

¹⁸ 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” (1973, Epístula 5ª, p. 39).

¹⁹ 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.

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 (T.A.).

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.

NO LIMIAR DAS POSSIBILIDADES

Convém assinalar que manter os termos *pés*, *estádio* e *vara* deve-se, também, à intraduzibilidade²⁰ 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.

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 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 (T.A.).*

²⁰ Toma-se 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 uma longa explicação.

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 responsáveis pela difusão das ideias sobre a fragilidade das mulheres, preconceito que ampara, no passado e no presente, as leis e costumes que as subordinam aos homens.

TRADUÇÃO DOS POEMAS. APREÇO À LÍRICA, NÃO À VERSIFICAÇÃO

Sinto-me incapaz de fazer uma tradução que mantenha a sonoridade e a métrica dos poemas inseridos em “A força do amor”. Amparo-me então, no conceito de tradutor “responsável” de Britto (2020, p. 37), que prevê que o tradutor encontra-se com “limitações a que não pode escapar” (p. 37). 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 resguarda minha opção por ser fiel ao conteúdo lexical da matéria lírica, mas não à versificação, isto é, ao metro, ao ritmo e à rima.

Acredito que manter os poemas no conto significa respeitar um traço estilístico do gênero *novela corta española*, criado e difundido pelas *Novelas Ejemplares* (1613), de Miguel de Cervantes. Representa, também, o respeito aos vários níveis de significação do texto literário, uma vez que a análise atenta indica que os poemas não são um mero adorno, mas compõem o sentido do conto, ao revelar o estado anímico das personagens. Como neste exemplo, em que Laura, sozinha em seu quarto, canta, buscando consolo para a dor da traição:

¿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 para tua Nise
dás da alma a verdade,
para mim, que te aborreço,
não dás morte feroz?
E já que para mim fingiste
amorosas ternuras,
por que não me deixaste viver
no meu engano, sequer? (T.A.)*

Na tradução pareceu-me importante substituir a preposição “a” por “para”, mais habitual no Português dos nossos dias. Percebendo a equivalência sintática que acentua o lirismo dos versos, organizada a partir da interrogação negativa (... por qué... no ...?), que se oculta na segunda estrofe, optei por colocar em evidência esse artifício poético. Por isso desfiz a elipse e inseri o *por que não...* na segunda estrofe, além de explicitar o ponto de interrogação (... *sequer?*). As inserções revelam, na tradução, o que o original oculta. Contudo, desta forma o leitor do século XXI pode compreender, com mais facilidade, como Laura, neste momento da trama, ainda se sente presa e dependente do amor de seu marido.

Pode-se analisar que os poemas dão *variedad* ao texto literário, atendendo aos preceitos do gênero *novela corta española*. Suprimi-los, como fizeram editores e tradutores no passado,²¹ seria uma mutilação, já que evidentemente os poemas ajudam a compor o retrato da alma, isto é, da psiquê das personagens, especialmente porque, no contexto ficcional, são cantados em espaços intimistas.

Embora implique na perda de alguns ornamentos, entende-se que a tradução com vistas a transluzir a mensagem lexical dos poemas cumpre a função de comunicar ao leitor o vasto leque de lirismo e de emoção presentes em “A força do amor”. A clareza dos motivos assinala que não houve traição à autora, ou ao texto original, mas, pelo contrário, houve o esforço para levar os leitores e estudiosos à “penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (Campos, 2011, p. 45), um dos estimados ideais da arte da tradução.

A ENCRUZILHADA DA CORRELAÇÃO DOS TEMPOS VERBAIS

Se na tradução das formas de tratamento não houve dificuldade para acomodar o *vos* e o *tú*, da segunda pessoa, em Espanhol, para as formas pronominais e verbais do *vós* e do *tu*, em Português, o mesmo não ocorreu no processo de tradução das estruturas verbais das sentenças e parágrafos, isto é, na correlação dos tempos e modos verbais que compõe as descrições, a argumentação, o fluir do pensamento das personagens e da trama narrativa.

Como é sabido daqueles que estudam a Língua Portuguesa e a Língua Espanhola, os tempos e modos verbais, apesar de coincidirem em grande medida, têm usos bastante distintos. Esses usos, como é próprio das línguas vivas, alteram-se com a passagem do tempo.²² Foi a busca pela melhor forma de traduzir a correlação dos tempos verbais que mais trouxe dificuldade ao processo de tradução. Esta tarefa me fez refinar a reflexão sobre a organização do texto, examinar suas partes, observar a operacionalidade das distintas densidades da narrativa, tentando perceber a função das estruturas verbais escolhidas pela autora para mobilizar ideias e emoções no texto literário. Tomo por exemplo o seguinte trecho:

¿Quién verá este dichoso suceso y considerare el amor de don Diego, sus lágrimas, sus quejas, y los ardientes deseos de su corazón, que no tenga a Laura por muy dichosa? ¿Quién duda que dirán los que tienen en esperanzas sus pensamientos: “¡Oh, quién fuera tan venturoso que mis cosas tuviesen tan dichoso fin como el de esta noble dama!” Y más las mujeres, que no miran más inconvenientes que su gusto. Y de la misma suerte, ¿quién verá a don Diego gozar en Laura un asombro de hermosura, un extremo de riqueza, un colmo de entendimiento y un milagro de amor, que no diga que no crió otro más dichoso el cielo? Pues, por lo menos, estando las partes en todo tan iguales, ¿no será difícil de creer que este amor había de ser eterno? Y lo fuera si Laura no fuera como hermosa, desdichada, y don Diego como hombre, mudable, pues a él no le sirvió el amor contra el olvido ni la nobleza contra el apetito; ni a ella le valió la riqueza contra la desgracia, la hermosura contra el desprecio, la discreción contra el desdén ni el amor contra la ingratitud; bienes que en esta edad cuestan mucho y se estiman en poco. ¿Qué le faltaba a Laura para ser dichosa? Nada, sino haberse fiado de amor y creer que era poderoso para vencer los mayores

²¹ Cf. Olivares, 2000, p. 126.

²² Essa percepção, aplicada ao universo das traduções, motiva Luis Antonio de Villena (2017) a cogitar que “cada generación debe tener su propia traducción de los grandes clásicos, [...] (sería hacerlos sensibles a la lengua de cada momento)”.

imposibles, que harto lo era pedir a un hombre firmeza, y más si posee; estime y déla [por] aborrecida, aunque sea más bella que Venus (Zayas, 2000, p. 353).

Quem poderia ver esse ditoso acontecimento, tendo em consideração o amor de Dom Diego, suas lágrimas, suas queixas, os ardentes desejos de seu coração e não julgaria Laura muito afortunada? Quem duvida que diriam os esperançosos: “Oh, quisera eu ser tão venturoso que na minha vida as coisas tivessem tão agradável fim como o desta nobre dama!” Especialmente as mulheres, que não reparam em outra coisa que não seja a sua satisfação. Do mesmo modo, quem veria Dom Diego gozar em Laura um assombro de formosura, um extremo de riqueza, um cúmulo de entendimento e um milagre de amor, que não diria que o céu jamais criou outro homem mais bem aventurado? Pois, sendo as partes em tudo tão iguais, não seria impossível duvidar que este amor fosse eterno? E seria, se Laura não fosse, por ser bela, fadada à desdita, e Dom Diego, por ser homem, mudável. Nele o amor não lhe serviu contra o esquecimento, nem a nobreza contra a libertinagem. Nem para ela lhe valeu a riqueza contra a desgraça, a beleza contra o desprezo, o entendimento contra o desdém, nem o amor contra a ingratidão. Bens que nestes tempos custam muito e se estimam pouco. O que impedia Laura de ser feliz? Nada, a não ser ter confiado no amor e acreditar que seria poderoso a ponto de vencer as maiores dificuldades, pois era muito pedir para um homem firmeza, ainda mais se ele já possui a mulher e, por isso a despreza, mesmo que ela seja mais bela que Vênus (T.A.).

O longo parágrafo traz um momento peculiar da narração do conto, em que a narradora se dirige aos ouvintes para promover uma reflexão sobre os fatos e, através de várias perguntas retóricas, antecipar as peripécias que estão por vir. Assim, a narradora prenuncia os infortúnios do casamento de Laura, causados pela falta de constância do marido.

Pode-se analisar que o propósito central do parágrafo é apontar a condição mudável do homem como a causa da infelicidade conjugal. Essa proposição era incomum na literatura e nas artes do Século de Ouro. Nota-se que a narradora pretende abalar os constructos culturais que assentavam a instabilidade emocional como uma condição da natureza das mulheres e apontavam a suposta volubilidade feminina como a causa dos problemas matrimoniais. A hábil narradora aparentemente deseja conduzir os ouvintes a refletir sobre estes arquétipos, a partir da história de vida que está sendo narrada. Deste modo, ela apresenta o assunto em forma de perguntas retóricas, formuladas a partir das ideias sobre o amor e a felicidade no casamento que faziam parte do senso comum de sua época.

Observa-se que, para formular a hipótese da primeira interrogação, o texto original utiliza a seguinte sequência de formas verbais: futuro simples do indicativo, futuro do subjuntivo e o presente do subjuntivo. Na tradução, empregou-se o futuro do pretérito do indicativo, o gerúndio e o futuro do pretérito do indicativo, para inquirir: *Quem poderia ver esse ditoso acontecimento, tendo em consideração o amor de Dom Diego, suas lágrimas, suas queixas, os ardentes desejos de seu coração e não julgaria Laura muito afortunada?* (T.A.) Compreende-se que a narradora indaga sobre o futuro, tendo em vista os acontecimentos do passado, por isso, em português, o futuro do pretérito do indicativo pareceu-me o tempo mais apropriado para expressar a interrogação hipotética, formulada a partir da consideração dos sinais de amor manifestos por Dom Diego.

Na segunda interrogação selecionada para análise, a narradora varia o início da questão, empregando o presente do indicativo seguido de futuro simples do indicativo (quien duda que dirán) para anunciar a formulação de uma pergunta. Logo, com o presente do indicativo, informa

a índole dos sujeitos (los que tienen en esperanzas...), em seguida deduz suas ilusões, com o pretérito imperfeito do subjuntivo (quién fuera... que mis cosas tuviesen...). Na tradução deste trecho empregou-se a seguinte estrutura verbal: presente do indicativo, futuro do pretérito do indicativo, pretérito mais que perfeito do indicativo e pretérito imperfeito do subjuntivo, a fim de cogitar: *Quem duvida que diriam os esperançosos: “Oh, quisera eu ser tão venturoso que na minha vida as coisas tivessem tão agradável fim como o desta nobre dama!”* (T.A.).

Na tradução, diferentes combinações de tempos e modos verbais foram empregados com o intento de alcançar semelhante efeito do original: a reflexão dos ouvintes (*quem duvida...*) sobre a compreensão dos fatos por uma hipotética testemunha esperançosa (*oh, quisera eu...*), que confia que o amor de um homem apaixonado é uma fonte segura de felicidade (*tivessem tão agradável fim...*).

Ante tal desafio, é possível conjecturar que, se, no processo de tradução, fosse mantida a mesma combinação de tempos e modos verbais, o texto seria ilegível. Ou, pelo menos, nada fácil. Pode-se cogitar que a transposição do conteúdo, isto é, das interrogações imbuídas de ironias, exige da tradução a comunicabilidade das ideias, demanda situar o jogo de perguntas e respostas no universo das interrogações hipotéticas, tal como ocorre no original. Consequentemente, para alcançar a meta discursiva e pragmática é imperativo acomodar a engenhosa correlação dos tempos verbais do texto de Zayas ao uso das estruturas verbais do Português contemporâneo.

Se este conjunto de perguntas retóricas é um ponto nevrálgico do texto, em que a narradora sub-repticiamente coloca em questão os constructos culturais dos ouvintes e, por extensão, dos leitores, pode-se avaliar que aqui o texto deve ser fluido, para ser assimilado pelo interlocutor sem complicações ou estranhamentos, a fim de que as palavras da narradora cheguem ao nível mais subliminar da consciência e produza aí os efeitos esperados, para que plante ali a semente da dúvida sobre os verdadeiros sinais de amor que importam para a felicidade conjugal de uma mulher, para que introduza a suspeita sobre a superioridade moral dos homens.

A busca pela mais adequada correlação dos tempos verbais levou-me à percepção de que a fidelidade, na tradução, pode envolver diferentes práticas. A esse respeito, é interessante a proposta de James Holmes, de que “traduzir não é uma operação realizada sobre *sentenças*, estruturas linguísticas, mas sobre *textos*, que envolvem muito mais do que simples aspectos gramaticais” (*apud* Britto, 2020, p. 19-20). Considerando, então, a correlação dos tempos verbais empregadas na tradução do longo parágrafo destacado, as estruturas verbais foram escolhidas para comunicar bem, na língua objeto, as intenções do diálogo retórico da narradora, no contexto do sarau e do projeto político da autora.

Em “A força do amor” nota-se que a encruzilhada da correlação dos tempos verbais tem importante papel na constituição das distintas densidades sintáticas do texto, assim como na fluida expressão do diálogo que tenta impactar e mover a alma dos ouvintes e leitores. Constitui, portanto, um aspecto muito relevante da construção dos sentidos deste conto do Século de Ouro espanhol e, por isso, um grande desafio para o fazer tradutório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que a exposição das escolhas que guiaram a tradução de “A força do amor”, de María de Zayas, demonstre que o conceito de fidelidade ao original teve importância central ao longo do processo. Os aspectos destacados ilustram como a tradução, 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 seguiu, de modo muito próximo ao original, vários aspectos do conto. A tradução observou atentamente aspectos de ordem estilística, próprios do gênero literário do texto traduzido, 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 literariamente representados.

As considerações sobre o fazer tradutório indicam as dificuldades encontradas, ao constatar a intraduzibilidade de antigos padrões de medidas e ao confessar limitações pessoais, como a tradução dos versos inseridos no conto. Ainda que pareça contraditório, percebeu-se que para seguir o conceito de fidelidade e de responsabilidade foi necessário fazer substanciais escolhas, algumas inserções, como também alterações nos tempos e modos que organizam as correlações verbais de orações e parágrafos, para que o texto enuncie uma potência comunicativa semelhante àquela percebida no texto original. Essas lições podem parecer óbvias para os tradutores profissionais, mas não foram para esta aprendiz.

Pude entender, ao realizar a tradução em análise, que tomar certa distância das complicações sintáticas, dos tempos e modos verbais não significa trair, mas respeitar o sentido que subjaz ao *verbo* como núcleo organizador da oração e da mensagem, elo central da cadeia de relações lógicas do texto que deve mover os afetos dos que ouvem e leem o texto. Por isso, a busca pela melhor correlação dos tempos verbais na tradução deste conto do Século de Ouro foi a principal dificuldade encontrada.

A tarefa da tradução exigiu-me uma leitura distinta do texto literário, como eu jamais havia feito enquanto pesquisadora da literatura escrita por mulheres, ao demandar a aplicação de diferentes perspectivas de compreensão e de análise. Na condição de iniciante, espero que as escolhas surtam o efeito esperado da boa tradução: renovar a vida do texto original, de modo que os leitores e as leitoras contemporâneos possam dizer, sem mentir, que leram um conto de Zayas.

Almeja-se que este artigo mereça a consideração dos tradutores experientes e possa ser útil aos que se dedicam aos textos do passado. Espera-se, ainda, que as alternativas selecionadas nessa tradução possam luzir a riqueza da trama de sentidos que permeia esse conto espanhol do século XVII que, ao abordar o amor, o casamento e a subordinação das mulheres, indica como os preconceitos e as práticas sociais nocivas não são demovidos pela simples passagem do tempo.

Certamente os textos do passado ainda têm muito a nos dizer. A arte da tradução pode atualizá-los, pode revitalizar as emoções e os efeitos pretendidos pelos originais, conectando-os às polêmicas e desafios do nosso tempo.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor (1923). Tradução de Susan Kampff Lages. In: CASTELLO BRANCO, L. (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>. Acesso em: 18 abr. 2020.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária* (2012). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- BROWN, R.; GILMAN, A. The pronouns of power and solidarity. In: SEBEOK, T. A. (ed.). *Style in language*. Cambridge: MIT Press, 1960. p. 253-276.

- CAMPOS, H. 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-transcriçao-poetica-e-semiotica-da-operacao-tradutora-pdf-free.html>. Acesso em: 18 abr. 2020.
- CASCAES, F. *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*. 3. ed. rev. Florianópolis: UFSC, 1989. v. 1.
- CASTIGLIONE, B. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson M. Louzada. Introdução e notas de Carlos Cordié. Prefácio à edição brasileira de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GRACIÁN, B. *Agudeza y arte de ingenio (1642-1648)*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001, 2v.
- MEDINA MORALES, F. Análisis comparativo de las formas simétricas de tratamiento de los siglos XVI y XVII y las actuales. *In: VELARDE, M. C.; RUIZ, R. G.; GUALDA, M. V. R. (coord.) Análisis del discurso: lengua, cultura, valores: Actas del I Congreso Internacional*. Universidad de Navarra, Pamplona, 2006. v. 2. p. 1981-1990. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_medina.pdf. Acesso en: 27 ago. 2020.
- OLIVARES, J. Edición, introducción y notas. *In: ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de. Novelas amorosas y ejemplares (1637)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- OLIVEIRA, L. C. de; TÁVORA, B.; SOBOTTKA, M. A. W. S. La negociación en la oralidad fingida: un estudio sobre las formas de tratamiento en la representación artística del Siglo de Oro Español. *Revista Gragoatá*, Niterói, v. 25, p. 268-290, jul. 2020. Disponible en: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34203>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- PEDROVIEJO ESTERUELAS, J. M. 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*, Texas, n. 15, p. 156-180, 2012. Disponible en: https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-15/juan-manuel-pedroviejo.pdf. Acesso en: 27 ago. 2020.
- PEREIRA, L. L. de O.; OLIVEIRA, L. C. de. As formas de tratamento nominais e pronominais em Lope (2010): temporalidade linguística e verossimilhança. *Letra Magna*, Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, v. 14, n. 23, 2018. Disponível em: http://www.letramagna.com/artigos_23/artigo29_23.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.
- PINCIANO, L. *Philosophía antigua poética (1596)*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1973. 2v. (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A, v. 19).
- SCHARDONG, R. *A força do amor e da escrita feita por mulheres: o projeto literário de María de Zayas*. Paraná: UEPG, 2021. 138 p.
- SCHARDONG, R. *Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de María de Zayas*. 2008. 285 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Doi:10.11606/T.8.2009.tde-26082009-011212. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-26082009-011212/pt-br.php>. Acesso em: 14 out. 2020.

VILLENA, L. A. de. Arte de traducir. *El mundo*, 2017. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2017/03/15/58c84fcee5fdea931f8b465c.html>. Acceso en: 16 nov. 2020.

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

ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de. La fuerza del amor. In: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). Madrid: Cátedra, 2000. p. 470-483. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. Disponible en: https://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista16/textos/04_zayas.pdf. Acceso en: 16 nov. 2020.