

O TEMA DE INÊS DE CASTRO E A PRÁTICA DA TRADUÇÃO TEATRAL NOS SÉCULOS XVIII E XIX: UM ESTUDO DE CASO¹

Manuela Ferreira Carvalho
Centro de Estudos Comparatistas,
Faculdade de Letras de Lisboa
Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia

Falar do tema de Inês de Castro na literatura e nomeadamente na história do teatro europeu é não só abordar um tema que atravessou todas as literaturas de todos os tempos, mas também que sofreu modificações, adaptações e cujos textos mais significativos e de maior impacto em certos períodos da história foram continuamente traduzidos, adaptados e imitados. Tal como nos diz Maria Leonor Machado de Sousa, autora de diversos trabalhos incontornáveis sobre esta temática:

“A História de Inês de Castro é um caso invulgar de interpenetração da crónica e da literatura. Como tema literário, revelou-se um verdadeiro fenómeno: uma vez descoberto, todas as épocas lhe viram interesse, cada inovação fez sua escola, as obras de maior êxito encontraram repetidamente tradutores e adaptadores.”²

¹ Este trabalho insere-se no âmbito do projecto “Sir Henry Thomas: The History of Portuguese Literature in English Translation”, coordenado pela Professora Doutora Patricia Odber de Baubeta da Universidade de Birmingham, cujo intuito é o de constituir uma história da tradução da literatura portuguesa para inglês e sua recepção em Inglaterra. Uma versão deste trabalho foi apresentada no V Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Faculdade de Letras de Coimbra, 1-4 Junho 2004.

² Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro: Um Tema Português na Europa*, Lisboa: Edições 70, 1987, p. 12.

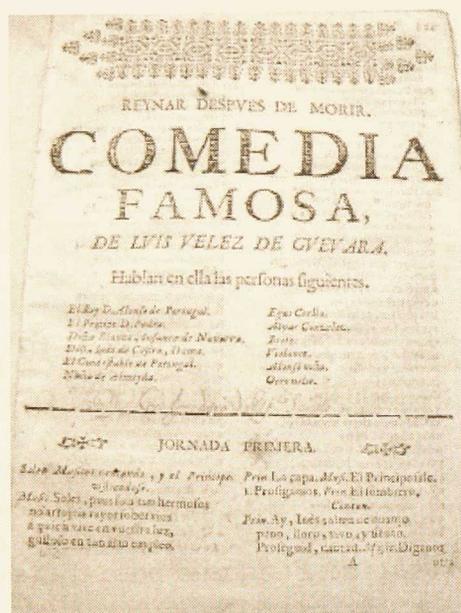


Fig. 1 — Exemplar existente na secção “Special Collections” da Biblioteca da Universidade de Birmingham, Reino Unido

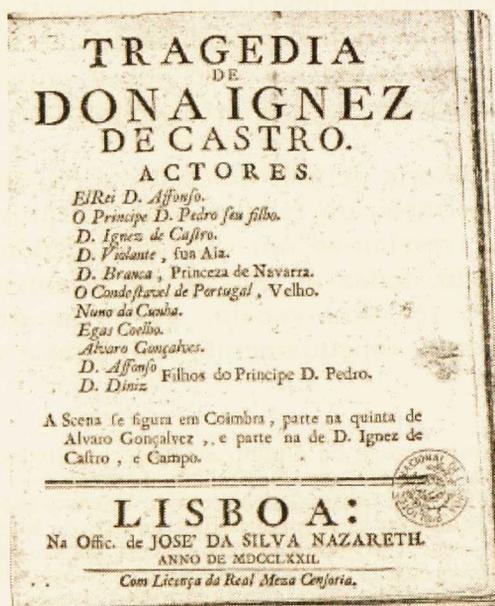


Fig. 2 — Exemplar da Sala de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa

DONA
IGNEZ DE CASTRO,

A
Tragedy,

FROM THE PORTUGUESE

OF

NICOLA LUIZ,

WITH

REMARKS ON THE HISTORY OF THAT
UNFORTUNATE LADY,

BY

JOHN ADAMSON.

*Centra sua Dama, e piteas carniceiras,
Ferozes vos matrais, e cavalleiras!—CAMOENS.
O foul disgrace, to knighthood lasting stain,
By men at arms an helpless Lady slain!—MICEL.*

NEWCASTLE:

PRINTED AND SOLD BY D. AKENHEAD AND SONS.
SOLD ALSO BY LONGMAN, HURST, REES, AND ORME; AND
YERNOR, HOOD AND SHARPE, LONDON.

1808.

Fig. 3— Exemplar existente na National Library of Scotland, Edimburgo

É o que os três autores e os textos que proponho analisar exemplificam — a comédia *Reynar despues de morir* de Luis Vélez de Guevara (1579-1644); a tradução/adaptação deste texto espanhol por Nicolau Luís da Silva (1723-1787), intitulada *Tragédia de Dona Iñez de Castro*; e a tradução de John Adamson (1787-1851), *Dona Iñez de Castro, a Tragedy, from the Portuguese of Nicolau Luís, with Remarks on the History of that Unfortunate Lady*, feita a partir da versão de Nicolau Luís.

Quer Vélez de Guevara, quer Nicolau Luís são autores marcantes de uma determinada escola e período e tiveram um êxito enorme a nível teatral, a ponto de serem traduzidos para outros idiomas. São ambos exemplos de teatro popular (ou de cordel)³. Vélez de Guevara foi sem dúvida aquele que maior sucesso teve em toda a Europa e portanto transmitiu a sua versão do tema, influenciando outros autores que sobre ele se debruçaram⁴. Tal como nos diz Adrien Roig: "Avec Vélez de Guevara, le thème d'Inès de Castro entre vraiment dans le genre théâtral de la comedia espagnole"⁵.

Foi Vélez de Guevara o responsável pela divulgação do tema da coroação de Inês na Europa, incluindo Portugal onde esta variante não teve grande aceitação, mesmo quando a peça espanhola foi cá representada. Acabou por ser através da tradução/adaptação que Nicolau Luís fez da peça de Vélez de Guevara que este pormenor passou finalmente a integrar a literatura portuguesa.

O texto de Adamson não teve o mesmo sucesso que o dos seus antecessores. Além de ser um texto de contornos mais literários, nunca foi representado, portanto não reveste as mesmas

³ Tal como nos indica Albino Forjaz de Sampaio, "Teatro de cordel não é um género de teatro, é uma designação bibliográfica. E essa designação nasceu de os cegos, ou papelistas que o vendiam, o exporem à venda «pendente dum barbante ou nas portas»", in *Subsidios para a História do Teatro Português. Teatro de Cordel*, Lisboa, 1922, p. 9.

⁴ Além de ter influenciado o teatro português, a obra de Vélez de Guevara foi traduzida e inspiradora para outras línguas, refira-se a título de exemplo a tragédia francesa da autoria de Motherlant, *La reine morte* de 1941. Esta tragédia teve um grande sucesso não só em França, como noutros países europeus, tendo sido traduzida e representada em vários países, incluindo a Inglaterra; portanto continuando a divulgar o tema além fronteiras, mesmo durante o século XX. Além disso, a obra de Vélez de Guevara inspirou inúmeros autores e projectou a sua versão da história em diversos géneros. Sem tentar ser exaustiva, temos como exemplo a ópera *Ines de Castro* de Persiani, a mais famosa subordinada ao tema. Para mais pormenores e exemplos ver Maria Leonor Machado de Sousa, *op.cit.*, p.121-22.

⁵ In Adrien Roig, "Inès de Castro dans le théâtre populaire espagnol et portugais (*teatro de cordel* et autres *folhetos*)", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, Lisboa-Paris, 1983, p. 560.

características de um texto de teatro popular, e o público que é visado é letrado e erudito. O seu objectivo, tal como o tradutor nos elucida, foi o de divulgar a história de Inês de Castro e transpor para inglês um texto que ele considera que conta a história com elegância e rigor. Em relação ao pouco sucesso que o texto de Adamson teve em Inglaterra, deveremos acrescentar que o mesmo se passou com a sua obra em geral, obra esta centrada na divulgação e tradução da literatura e cultura portuguesa. João Paulo Ascenso Pereira da Silva⁶ aponta-nos, entre os motivos para o pouco impacte que a obra do lusófilo inglês teve em Inglaterra, o pouco interesse que as letras portuguesas suscitaram no meio intelectual inglês; e também o facto de Adamson se ter limitado a “publicar edições de luxo de tiragem reduzida, que distribuía gratuitamente pelos amigos lusófilos e pelos seus correspondentes portugueses”⁷.

As diversas variantes e contornos que a história dos amores de Inês e Pedro ganharam ao longo dos tempos, assim como a fixação da lenda e os autores que mais contribuíram para essa fixação, não serão assunto discutido neste trabalho⁸. Utilizando estes exemplos e a particularidade da difusão do tema inesiano, pretendo abordar a problemática da tradução teatral, particularmente em relação ao período em que estes autores/ tradutores escreveram.

Irei assim analisar e relacionar os três textos em detalhe, tendo em conta a diferença temporal da sua escrita, condicionalismos literários, teatrais e culturais de cada um, diferenças textuais e de tratamento da história, assim como a recepção do texto ou da peça em palco. Além disso, aproveito a oportunidade para relacionar estes exemplos de tradução ou “adaptação” com as várias reflexões que têm vindo a lume no âmbito dos estudos de tradução de teatro. Como sabemos, a tradução de teatro encerra dois modos de comunicação e recepção: literatura e teatro, leitura e encenação. Consequentemente, interessa-me analisar não só os condicionalismos da linguagem de cada época, mas também os gostos literários e teatrais e o carácter performativo de cada texto.

De referir que da obra de Vélez de Guevara a Adamson distam cerca de três séculos, e portanto as coordenadas culturais

⁶ Para um estudo da obra lusófila de John Adamson, veja-se João Paulo Ascenso Pereira da Silva, *Memórias de Portugal. A Obra Lusófila de John Adamson*, Ponta Delgada: Eurosigno Publicações, 1990.

⁷ *Ibidem*, pp. 62-3.

⁸ Remeto nomeadamente para os trabalhos de Maria Leonor Machado de Sousa e de Adrien Roig entre outros.

e artísticas são diferentes. No caso da obra de Adamson o contexto literário-cultural do Romantismo determina fortemente o carácter e características do texto. O texto de Vélez de Guevara terá de ser considerado no contexto da dramaturgia do Século de Ouro espanhol e da sua influência em Portugal, especialmente o teatro português do século XVIII⁹; e o de Nicolau Luís como um exemplo de teatro de cordel em voga desde o século XVI e bastante difundido neste período (1700). Estes condicionalismos culturais e estéticos, entre outros, irão determinar fortemente as escolhas dos autores.

Com efeito, o conceito de tradução e a sua prática durante o século XVIII era francamente diferente dos dias de hoje. A partir do século XVII e ao longo do XVIII com a comercialização do teatro, a questão de repertório tornou-se muito importante. A regularidade das representações, assim como as exigências do público, eram tidas em consideração. Neste campo, a tradução teve um papel relevante, aumentando o número de peças em pouco tempo. Os textos eram traduzidos velozmente, às vezes até mal traduzidos, para poderem ser encenados e apreciados por um público ávido de espectáculos. Em Portugal esta situação ainda é mais flagrante. Herdeiro dos efeitos da dominação filipina, vive-se durante os séculos XVII e XVIII uma estagnação a nível da produção de peças originais. No século XVIII, além da influência ainda importante da tradição espanhola, surge no panorama artístico, o espectáculo lírico (óperas e operetas) através de companhias italianas que vinham representar a Portugal. Constroem-se também salas de teatro. Ora, nesta altura as traduções/adaptações adquirem um papel fundamental na divulgação de novos textos e autores, além de colmatar as exigências das salas teatrais, onde o número de representações por ano era muito elevado. Isto vai determinar a forma como as traduções são feitas, com o intuito de suprir as necessidades da cena teatral.

Susan Bassett que tem dedicado alguns estudos à tradução teatral, diz-nos o seguinte em relação às traduções teatrais no período em questão:

“The history of theatre translation in the period from
c. 1670-1770 in Europe deserves much closer scrutiny

⁹ Antes de Nicolau Luís, a peça de Vélez de Guevara é traduzida para português por Manuel José da Paiva, sob o pseudónimo pelo qual era conhecido de Silvestre Silvério da Silveira e Silva, com o título de *Comédia intitulada só o Amor faz impossíveis* (1764). Esta tradução segue de perto o texto espanhol.

than it has so far been accorded, and I suspect that one of the reasons why so little work has been done in this field is the fact that so much of the translation work was hack writing for purely commercial purposes, and has consequently tended to be looked down upon by critics more interested in aesthetic values."¹⁰

O mesmo já não acontecerá durante o século XIX, em que as exigências e os motivos que levavam à tradução de autores estrangeiros eram bastante diferentes e ligados a valores estéticos. Isto obviamente vai influenciar e determinar as escolhas e modificações que o tradutor adopta em relação ao texto de partida. A preocupação centrava-se na tradução de clássicos, e portanto o tradutor preocupava-se mais com a poética do texto do que com a possível representação do mesmo. Por conseguinte, o estudo da problemática da tradução teatral não pode deixar de ser feito em relação à história da prática teatral (será esta uma das grandes diferenças entre a tradução de Nicolau Luís e a de John Adamson). Este assunto será desenvolvido ao longo deste estudo, tendo em conta os exemplos a estudar.

Começando com a comédia de Vélez de Guevara, de título *Reynar despues de morir*, não sabemos a data da sua escrita, apenas a da sua primeira impressão, que é de 1652 em Lisboa, em *Comedias de los mejores y más insignes ingenios de España*. Trata-se de uma edição póstuma e, tal como nos indica Adrien Roig no seu estudo de exemplares de teatro de cordel em torno do tema inesiano, existiram inúmeras edições desta peça durante o século XVIII. Roig aponta três folhetos correspondentes à peça espanhola que consultou na Biblioteca Nacional de Lisboa e impressos em Sevilha. As três edições não apresentam grande variação¹¹. Mas existem mais exemplares de folhetos deste texto, alguns deles com alguns cortes. É o que acontece com o folheto que se encontra na Biblioteca da Universidade de Birmingham (sala de Reservados), que tivemos a oportunidade de consultar¹², provavelmente pertencente à biblioteca pessoal de Sir Henry Thomas (hispanista inglês que dedicou alguns estudos ao teatro espanhol do Século de Ouro, assim como à tradução da literatura

¹⁰ In "Translating for the Theatre — Textual Complexities", in *Essays in Poetics*, 15,1, 1990, p. 79.

¹¹ Ver Adrien Roig, "Inês de Castro dans le théâtre populaire...", pp. 560-2.

¹² Agradecemos à Secção de Reservados da Biblioteca da Universidade de Birmingham, pela facilidade que nos deram em consultar e reproduzir a edição em questão.

portuguesa para inglês). Esta edição contém alguns cortes relativamente à de 1652, mas sem outras variações consideráveis. O folheto consultado contém o título e o nome do autor: *Reynar despues de morir. Comedia famosa, de Luis Vélez de Guevara*, não tem data, editor ou local de impressão (Fig. 1)¹³. Curiosamente a primeira edição escrita que conhecemos foi impressa em Lisboa, o que de certa forma atesta a popularidade de que o autor e a obra gozaram em Portugal. A corroborar esta popularidade, temos o facto de existirem outras traduções/adaptações da peça de Vélez de Guevara, algumas delas na Biblioteca Nacional. Mas mais uma vez, trata-se de um sucesso a nível popular. Esta obra acabou por ter pouca repercussão no meio intelectual. De todos os tradutores/adaptadores da peça de Vélez de Guevara, destaca-se Nicolau Luís pelo sucesso da sua peça, que ainda no século XIX era representada em Portugal.

A nível formal, a peça espanhola é uma típica peça barroca marcada por um vincado gongorismo, longas tiradas sentimentais, um certo bucolismo, onde a caça, a fonte (local onde Pedro se apaixonou por Inês), a referência a várias espécies de aves com uma simbologia própria, entre outros aspectos, são explorados extensamente. Também à maneira da época, inclui canções na forma de romances, tornando a peça bastante longa e apropriada à representação nos “corrales”, ou seja, no exterior, onde o público podia circular, sair e regressar e onde eram necessárias estas composições musicais para manter o público atento. Como iremos ver posteriormente, estes elementos tipicamente barrocos serão eliminados na tradução/adaptação de Nicolau Luís. De novo, em relação à peça espanhola, a presença da coroação corresponde também a um motivo de violência caracteristicamente espanhol. Como sabemos, nas comédias do Século de Ouro, o ciúme e a vingança são um dos motivos mais explorados e apreciados pelo público. Associado a estes sentimentos, as figuras femininas revestem uma grande importância nas obras de Vélez de Guevara e daí introduzir novas figuras femininas além de Inês: a Infanta de Navarra, noiva de D. Pedro (prometida por D. Afonso IV) e a sua criada Elvira; e Violante, a criada de D. Inês. Outro traço que Vélez de Guevara introduz na história inesiana e que é um aspecto marcante do teatro da sua época é sem

¹³ Além deste folheto ou “pliego suelto”, consultámos a edição do texto espanhol fixada por Manuel Muñoz Cortés, que será usada para citações neste trabalho, uma vez ela levar em conta as variações existentes entre as várias edições da peça: Vélez de Guevara, *Reinar despues de morir, El diablo está en Cantillana*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

dúvida a presença do “gracioso” Brito, figura típica das comédias espanholas e que serve de confessor de Pedro e intermediário entre ele e Inês. É Brito que leva as cartas de Pedro a Inês e vice-versa. Brito possui todas as características psicológicas tipificadas desta personagem. Nicolau Luís eliminará esta personagem, substituindo-a pelo Condestável com quem Pedro conversa, mas sem revestir as funções e contornos de Brito, por exemplo não serve de intermediário, e as cartas também são eliminadas. Em contrapartida, o Condestável aproxima-se bastante da personagem do Secretário da *Castro de Ferreira*, especialmente no diálogo inicial que enceta com Pedro. Em ambos os diálogos, Secretário e Condestável são a voz da razão, apelando às obrigações do príncipe para com o seu pai e povo. Há certas tiradas que são mesmo paralelas.

Portanto, já por esta pequena abordagem é evidente que Nicolau Luís eliminou todos as marcas do teatro barroco, apesar de conhecidas e apreciadas pelo público português. Eram provavelmente datadas naquela época e talvez não se adequassem a uma sala de teatro onde a peça deveria ser um pouco mais curta. Com efeito, o autor português condensa bastante a peça espanhola, eliminando partes extras e reduzindo algumas tiradas sentimentais. Usa a nível formal um verso decassilábico e incide mais nos conflitos psicológicos, onde as personagens vivem divididas entre a busca da felicidade e o dever de estado. Neste aspecto, aproxima-se mais da tradição portuguesa do tema, nomeadamente da tragédia de António Ferreira. Não admira que Adamson não reconhecesse a sua ligação à peça de Guevara e a considerasse uma tragédia clássica, elogiando a elegância da sua escrita.

No caso da peça de Nicolau Luís, tal como foi dito anteriormente, estamos na presença de um exemplar de teatro de cordel. O pouco que sabemos sobre este autor e homem do teatro é-nos testemunhado em grande parte por José Maria da Costa e Silva¹⁴ e Inocêncio Francisco da Silva¹⁵. Costa e Silva atribui-lhe a maioria das peças de cordel setecentista (capítulo III). Segundo ele, é quase impossível destacar na sua imensa obra o que é tradução de invenção própria, uma vez que alterava bastante os originais que traduzia, de forma a adaptá-los ao “gosto do seu público”, introduzia personagens novas, cortava

¹⁴ José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biografico-Crítico Sobre os Melhores Poetas Portugueses*, tomo X, Lisboa: Imprensa Silvana, 1855, pp. 294-328.

¹⁵ Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo VI, Lisboa: Imprensa Nacional, 1862, pp. 272-287.

outras, transferia a acção da peça para Lisboa, enfim, todo o tipo de modificações que achava necessárias para criar o seu repertório teatral para o Teatro do Bairro Alto, ao qual esteve ligado como ensaiador e autor/tradutor (foi de facto um escritor muito fecundo). Entre os vários autores que traduziu/adaptou encontram-se Metastasio, Goldoni, Maffei, Molière, Crébillon, Voltaire, Calderón e Lope, autores influentes no pensamento europeu da época.

A primeira edição que conhecemos da *Tragedia de Dona Iñez de Castro* data de 1772 (mas primeiro representada em 1760). Trata-se de um folheto, onde na primeira página temos indicados o título da peça (*Tragedia de Dona Iñez de Castro*), o nome do impressor e tipografia, José da Silva Nazareth, e o ano, mas não contém o nome do autor ou do tradutor (fig. 2), tal como na maioria das suas obras que foram publicadas anonimamente. A única peça que foi publicada com o seu nome e que era incontestavelmente da sua autoria foi a comédia *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*. Parece-nos curioso que apenas a sua peça original contenha o seu nome. Sabemos que não revia os seus textos depois de escritos, tal era o ritmo da sua escrita, mas também neste período não existia o conceito bem definido de direito de autor, e a imitação de outros autores era algo praticado frequentemente. A título de curiosidade, citamos a opinião que Albino Forjaz de Sampaio emite sobre Nicolau Luís:

“Sabe-se apenas que à sua actividade deveu o teatro do Bairro Alto sempre peças novas, porque ele as fazia, as adaptava, as traduzia, as engendrava de qualquer modo, vendendo os originais, que nem sequer revia ou assinava, ao cego papelista Romão José, que vendia comédias à esquina do convento de S. Domingos, no Rossio. Tem o seu teatro valor literário para ser incluído numa história da literatura? Não tem [sic]. Mas não é de mais lembrar um homem que deu ao teatro do seu tempo, vida e esforço, e que foi o grande fornecedor, dessa enormíssima série de *teatro de cordel*.”¹⁶

Adrien Roig assinala a existência de pelos menos dez edições desta obra, que pôde consultar e que foram editadas entre 1772 e 1844. Segundo este estudioso, não existem diferenças

¹⁶ Albino Forjaz Sampaio, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, III, Lisboa: Bertrand, 1932, pp. 338-9.

consideráveis entre elas¹⁷. Na verdade, apesar de publicadas anonimamente, os contemporâneos reconheciam estas edições como obra de Nicolau Luís. José Maria da Costa e Silva dá-nos testemunho deste facto quando relata uma conversa entre Nicolau Luís e o actor José Procópio que passamos a citar:

“Em uma tarde que Nicolau Luís e José Procópio conversavam tomando café no botequim do teatro, manifestou este àquele o desgosto que lhe causava não encontrar um drama para o seu benefício, com as circunstâncias que ele desejava. Nicolau Luís, ouvindo isto, o conduziu a sua casa e, abrindo uma papeleira, lhe apresentou algumas comédias primorosamente copiadas por ele e lhe disse com ar misterioso que as examinasse e visse se entre elas deparava cousa que lhe conviesse. De quem são? (perguntou Procópio) Minhas (lhe responde Nicolau com muita pachorra). Suas! (tornou Procópio) Minhas (disse o outro) divirto-me nisso no tempo que a rapaziada me deixa livre!

O actor ficou atónito vendo que tinha convivido tanto tempo com um poeta dramático sem lhe ter aventado a prenda; e mais atónito ficou quando percorrendo aquelas composições achou nelas tanto conhecimento da cena e tantas belezas teatrais, que ele na qualidade de professor de poética e de actor devia conhecer e sentir melhor do que qualquer outro.”¹⁸

Os viajantes ingleses que visitaram Portugal nos finais do século XVIII, como Twiss e Murphy, referem Nicolau Luís como autor original desta tragédia. Adamson é influenciado por estes testemunhos e, tal como nos revela no prefácio à sua tradução que intitula de “Remarks on the history of that unfortunate lady”, fala da peça de Nicolau Luís como um original, que segundo ele, “approaches nearest to the truth of history, and possesses a considerable elegance of composition” (p.18). Aliás, o autor inglês menciona numa breve recensão das várias obras dramáticas sobre o tema, a obra de Vélez de Guevara, comparando-a à tragédia de La Motte: “Luis Vélez de Guevara in his Spanish Tragedy, intituled, *Reynar despues de morir*, is much superior to De la Motte, and has followed the dictates of nature, and the

¹⁷ “Inês de Castro dans le théâtre populaire...”, pp. 565-6.

¹⁸ José Maria da Costa e Silva, *op.cit.*, pp. 295-6.

episode of Camoens” (p.17). Não refere a ligação desta peça à de Nicolau Luís.

Quanto a John Adamson, natural de Newcastle-upon-Tyne, interessa-se por Portugal e pela cultura e literatura portuguesa durante o período em que vive em Portugal (1802-1807) por motivos comerciais e que o levam a aprender o idioma e a coleccionar obras portuguesas. Regressa a Inglaterra aquando das invasões napoleónicas (1807) e a partir de então dedica-se à divulgação da história e da literatura portuguesas, nos meios intelectuais e culturais ingleses. De destacar o facto de que fez parte de várias sociedades literárias da época e fomentou o desenvolvimento cultural da região de Newcastle. No parecer de João Paulo Ascenso Pereira da Silva:

“A diversidade dos temas por ele tratados, assim como a extensão dos trabalhos que publicou, atestam o esforço e o empenho do autor na divulgação das letras portuguesas nos círculos literários britânicos. O regresso de Adamson a Inglaterra marcou o início de uma carreira literária inteiramente dedicada a Portugal, que lhe garantiu um lugar destacado entre os maiores lusófilos do seu tempo — Robert Southey, Lord Strangford, Edward Quilinan e Thomas Moore Musgrave.”¹⁹

Grande admirador de Camões, Adamson, tal como outros lusófilos ingleses da mesma época, interessou-se pelos clássicos portugueses. Traduziu alguns sonetos camonianos e escreveu vários artigos sobre a história de Portugal. O tema de Inês de Castro já lhe era familiar através do Canto III de *Os Lusíadas*, que confessa ser o seu preferido, e de certa forma era um tema que enquadrava perfeitamente o gosto romântico da época, adaptado aos valores sentimentais que este período tanto acentuou. Existiam também em Inglaterra várias obras em torno do tema inesiano e que eram do conhecimento do lusófilo inglês, mencionando algumas delas no seu prólogo à tradução: a tragédia *Agnes de Castro* da autoria de Catherine Trotter, Mrs Cockburn, (representada no Drury Lane em Dezembro de 1695 e no Theatre Royal em 1696 — Adamson refere esta última representação (à qual provavelmente assistiu), influenciada pelas várias traduções inglesas feitas a partir do romance francês da autoria de Mlle de Brillhac; refere também a *Elvira* de Mallet (1762 ou 1763) e que

¹⁹ João Paulo Ascenso Pereira da Silva, *op.cit.*, p. 33.

segundo Adamson deve bastante à tragédia francesa de maior sucesso na Europa — a *Inês de Castro* de Houdard de la Motte. Refere em relação à peça de Mallet, que esteve em cena nove noites consecutivas mas que não foi posteriormente representada, apenas editada em 1763 (“Remarks”, pp.16-17). Outras obras em torno do tema inesiano foram produzidas em Inglaterra, sobretudo durante este período romântico²⁰. A primeira obra de Adamson é de facto a tradução da *Tragédia de Dona Ignez de Castro*, publicada em Newcastle e da qual existe apenas a edição de 1808 (fig. 3)²¹. O seu interesse pelo tema é também atestado por uma tragédia original sobre o tema que planeou escrever, mas que nunca chegou a concretizar, e para a qual escreveu apenas o prólogo que publicou na *Lusitania Illustrata*.

Portanto, tendo tudo isto em conta, é fácil deduzir que a tradução de Adamson tem características e intenções bastante diversas dos dois autores ibéricos. Antes de mais, e tal como já referi, trata-se de um produto do Romantismo, com um intuito literário (e não popular) de dar a conhecer aos letrados ingleses uma peça que tinha tanta popularidade em Portugal (a própria introdução sobre a história de Inês de Castro marca este pendor informativo). Não parece que fosse sua intenção que a peça fosse representada, daí o seu estilo rebuscado, onde a métrica e a rima são valorizadas, assim como o estilo poético. Aliás, não nos parece plausível que Adamson tivesse assistido à representação da peça de Nicolau Luís, pois não a menciona e faz apenas comentários literários e estilísticos acerca da sua fonte. Relativamente à recepção desta tradução em Inglaterra, a única informação que temos é a de uma recensão crítica feita no mesmo ano da sua publicação na revista *The Monthly Mirror*, em que o autor da mesma, identificado apenas pelas iniciais M.N., tece alguns elogios à obra dizendo o seguinte (esta recensão é citada por João Paulo Ascenso P. da Silva):

“Esta tragédia nada perde com a tradução, saindo pelo contrário valorizada. Será sempre mais um motivo

²⁰ Para mais detalhes e informações sobre a presença do tema inesiano na literatura inglesa veja-se Maria Leonor Machado de Sousa, *D.Inês e D.Sebastião na Literatura Inglesa*, Lisboa: Vega, 1980 e da mesma autora *Inês de Castro: Um Tema Português na Europa...*

²¹ John Adamson, *Dona Ignez de Castro, A Tragedy, from the Portuguese of Nicolau Luís, with Remarks on the History of that Unfortunate Lady*, Newcastle: Printed and sold by D. Akenhead and Sons, 1808. Agradecemos à Biblioteca Nacional da Escócia (Edimburgo) que possibilitou a consulta e reprodução do manuscrito e à Prof. Doutora Patrícia Odber de Baubeta pelas diligências efectuadas para reprodução do mesmo.

de crédito para o Sr. Adamson, cujos talentos, capacidade de análise, bom gosto e elegância na composição são reconhecidos por todo o público. As notas introdutórias são de um grande rigor e esclarecem bem o leitor acerca do tema da tragédia. Foi com toda a justiça dedicada ao Ilustríssimo Lord Vicount Strangford, com sua prévia autorização [...] Este trabalho, impresso com grande requinte, honra a Typographical Press of Newcastle.”²²

Quanto ao “grande rigor” das suas notas introdutórias, é um comentário que está bem longe da verdade. Adamson menciona como suas fontes a tradução de *Os Lusíadas* de Mickle e a obra de Murphy *Travels in Portugal*, onde de facto Murphy faz uma descrição da representação da peça de Nicolau Luís à qual assistiu, transcrevendo mesmo partes da tragédia, portanto a popularidade da peça chegou-lhe através da descrição de Murphy (confirmando a improbabilidade de ter assistido à representação). Os factos históricos que relata provêm destas fontes e portanto surgem bastante deturpados e até falsos, como é o caso de mencionar a coroação como verídica: “The body of Dona Ignez was lifted from the grave in the church of Santa Clara, at Coimbra, placed on a magnificence throne, and with all the insignia of royalty crowned queen of Portugal. The nobility did homage to her skeleton, and kissed the bones of her hand.” (p. 12). Cita algumas vezes partes do episódio de *Os Lusíadas*. Quando enumera as tragédias escritas sobre o tema, refere apenas algumas e curiosamente omite a de Ferreira, o que mais uma vez nos leva a crer que nesta altura Adamson ainda não tinha conhecimento da tragédia clássica de Ferreira (talvez tenha sido esse motivo para a versão de Nicolau Luís ser traduzida para inglês antes da de Ferreira). Quando descreve a obra de Nicolau Luís e justifica a sua escolha, parece-nos ignorar por completo o carácter popular desta peça, e apenas se baseia no texto para a avaliar e analisar, dizendo que a escolheu por seguir de perto a verdade histórica e pela elegância da escrita: “The author had no occasion to resort to fiction to engage the passions, as the simple facts are sufficient to fill up the scenes of pity and of terror, and to shew what excess of love and revenge may be infused into the human mind. He represents the sensibility of Ignez with a masterly simplicity [...] that characterize the purest models of the drama” (p. 13). Esta é a descrição de uma tragédia clássica.

²² In João Paulo Ascenso Pereira da Silva, *op.cit.*, p. 35.

Adamson viu o texto de Nicolau Luís como um texto clássico e faz uma tradução de acordo com essa estética.

Portanto temos desde já, e apesar da ligação entre elas, três obras dramáticas escritas e produzidas em períodos estético-literários bem marcados, com intenções definidas e diferentes e que consequentemente terão influenciado os dois tradutores aquando da sua escrita.

A análise comparativa de exemplos textuais das três obras poderá comprovar e ressaltar estas e outras diferenças importantes para a compreensão de cada uma delas. As peças iniciam-se com um diálogo entre Pedro e um seu confessor (Brito no caso de Vélez de Guevara e o Condestável no caso de Nicolau Luís e Adamson), onde ficamos logo a saber que D. Afonso quer casar D. Pedro com D. Branca, Infanta de Navarra, que está em Portugal para oficializar o noivado. D. Pedro evita-a, o que leva a um diálogo com seu pai em que é repreendido por evitar ambos, rei e infanta. Este diálogo apresenta diferenças consideráveis entre o original espanhol por um lado, e a tradução portuguesa e inglesa por outro. A diferença entre o texto fonte espanhol e a tradução/adaptação portuguesa reside na densidade psicológica de Pedro, no caso da tradução inglesa a diferença surge a nível estilístico. Na obra portuguesa, Pedro argumenta com maior veemência e determinação os seus desejos e defende constantemente Inês. Em Vélez de Guevara, Pedro não contesta o que o pai lhe diz, apenas faz um aparte quando este sai de cena. O Pedro de Nicolau Luís é uma personagem decidida a defender os seus interesses até ao fim, sem medo de enfrentar o pai. Vejamos um exemplo dessas diferenças em diálogos paralelos:

Reynar despues de morir:

Rey:

Pedro, los que hemos nacido
padres y reyes, también
hemos de mirar al bien
común más que al nuestro

Príncipe: Ha sido,
Padre y señor, atención
Debida a esa Majestad.
Qué me mandáis?

p. 16

Tragedia de D. Inês de Castro:

Rei: [...]

Que os que para Reinar somos nascidos,
Devemos attender ao bem comum
Mais, do que ao proprio bem: se inadvertidos
Fazem o contrario, he dezabono
Da inteireza, que pede Regio Throno.

Pedro: A inteireza, Senhor, que vos inflama
A hum governo feliz, prudente e justo,
Conhece Portugal, e o mundo acclama:
Mas não restringe tanto o Ceptro Augusto
Com os filhos a lei da obediencia,
Que os obrigue a hum consorcio por violencia.
p. 5

Dona Iñez de Castro. A Tragedy:

King:

[...] That he who rules

And sways the scepter of a state like this,
The people's good, the welfare of the nation,
To private int'rest ever should prefer.
If, headstrong, we endeavour to oppose them,
It is a flagrant injury done the state.

Don Pedro: The state acknowledges and the world admires
The prudence, which, my liege! You've shewn
In all the actions of your happy reign;
That the public weal did ever guide your thoughts,
The nation's welfare, and the people's good. —
But O my sire! Do not so far demand
The strict obedience of your wretched son,
Nor force an union that his soul detests.
pp. 11-12.

A personagem Pedro da tradução/adaptação portuguesa e por conseguinte inglesa tem um carácter activo que não teme enfrentar o pai. Da mesma forma, a Razão de Estado está mais acentuada nas palavras do Rei português e inglês. No caso da tradução inglesa, a métrica e a rima são a grande preocupação do tradutor, além de ter um pendor fortemente poético (atente-se

por exemplo nos três últimos versos, dignos de um poema camoniano: “But O my sire! Do not so far demand/ The strict obedience of your wretched son,/ Nor force an union that his soul detests”). Como se pode ver no exemplo textual da tradução de Adamson, o estilo é rebuscado.

Quanto ao aspecto do carácter de Pedro, será ainda mais acentuado posteriormente quando, numa situação inédita da peça portuguesa, o Rei informa Pedro da sua decisão de matar Inês. Mais uma vez Pedro faz tudo para a defender e salvar, chegando a propor a esta a fuga. Será Inês a recusar essa proposta, personificando a voz da razão. Em sequência do diálogo entre Pedro e o Rei, este ordena a sua prisão:

Príncipe:

Señor vuestra Majestad
Connmigo airado el semblante?
La espalda volvéis, señor,
A vuestra hechura?

Rey: Dejadme,
no me habléis, que estoy cansado
de ver vuestros disparates.

Príncipe, ne me veáis;
Egas Coello, aquesta tarde
De Santarem al castillo
Le llevad preso, allí pague
Inobediencias que han sido
Causas de tantos males.
p.46-7

Pedro:

Ah Senhor, que dizeis! Que crueldade
Vos move a hua tragedia rigorosa,
Que o mundo estranha sendo verdade,
Que eu a fiz, porque a adoro, minha Esposa:
Que culpa tinha a mizera inocente:
Se foi delicto, eu sou delinquente.

Rei: Desta dezobediencia temeraria
Foi culpa a belleza extraordinaria:
Como primeira cauza de delicto
A belleza se extinga.

[...]

Pedro:

Vede que o sangue, a vida, e por fim tudo
Eu mesmo arriscarei por defendella.

Rei:

Não o conseguiras.

Pedro:

Hum filho perdereis.

Rei:

Hum inimigo

Don Pedro:

Inimigo serei.

[...]

Rei:

Já he muito a sofrer. Egas Coelho.

p. 16

Don Pedro:

Oh! Hold my liege, what furious spirit now

Would hurry you to cruelty like this?

Ignez I made my spouse at love's command,

And must her innocence absolve my fault?

T'was I, who lur'd her virgin heart, t'was I,

Who led her from the flow'ry walks of peace;

On me your vengeance hurl, on me alone.

King: Fir'd by her beauty, you have madly run

From crime to crime, and disobey'd my will;

For this 'tis right she dies.

[...]

Don Pedro:

Tho' by your stern decree she's doom'd to fall,

Yet with my life I will defend my love.

King:

And all thy fond endeavours will be vain.

Don Pedro:

Ah! Will you bring perdition on your son.

King:

A villain.

Don Pedro:

A father's cruelty has made him so.

[...]

King:

This is too much to bear: Coello here.

pp. 56-9

Portanto, nestes exemplos é já evidente que a cena de Guevara é breve, e não transparece o conflito entre pai e filho e sobretudo o destemor de Pedro em enfrentá-lo. No caso de Adamson, de novo o pendor fortemente estilizado do seu texto é marca constante, os seus versos são sempre mais longos que os de Nicolau Luís. Vejamos um exemplo onde Adamson acentua um carácter poético quase inexistente no texto de partida, tornando mesmo a passagem um pouco artificial em termos dramaturgicos: os versos portugueses “Que culpa tinha a mízera inocente:/ se foi delicto, eu sou o delinquente”, são traduzidos para “T’was I, who lur’d her virgín heart, t’was I,/ who led her from her flow’ry walks of peace;/ On me your vengeance hurl, on me alone.” Nestes dois exemplos ressalta logo o facto de aos dois versos em português corresponderem três na tradução inglesa, ou seja, o texto de chegada é mais longo e denota uma maior preocupação estilística. O texto inglês acaba por acentuar ainda mais a inocência de Inês, uma vez que Pedro centra a culpa nele e esse efeito é conseguido através da dupla repetição anafórica de “T’was I” e de “On me”.

Também existem diferenças na personagem do Rei nas três versões. O Rei português é mais determinado e decidido. Apesar de ficar impressionado com a beleza de Inês e com a presença dos netos, não hesita em decidir a morte de Inês, anunciando-a mesmo ao filho. Em Guevara o rei é mais vacilante e indeciso, sempre na dúvida da sua decisão e sendo constantemente influenciado pelos conselheiros ou pela infanta de Navarra.

Relativamente às personagens femininas, existem também algumas diferenças psicológicas entre o texto de partida espanhol e a tradução portuguesa (e conseqüentemente a tradução inglesa). No caso da Infanta, surge como uma mulher vingativa e feroz nos três textos, mas mantém algumas diferenças que marcam diferenças a nível da construção da personagem e a nível da estrutura da peça. Vejamos o clamor de vingança da Infanta nas três peças:

Infanta:

Al arma! Venganza! [...]

Muera conmigo quien hace

que una infanta de Navarra
el decoro le profanen; p. 25

Branca:
Respiro acerbas vinganças [...]
Pois morra Ignez, que por ella
O meu decoro se ultraja
pp.7-8

Dona Branca:
I breathe revenge for all the wrongs I suffer. [...]
Then Ignez die — yes, yes, thy doom is seal'd
p.19.

A Branca portuguesa (assim como a inglesa) parece-nos mais violenta, pois declara abertamente “morra Ignez” (na tradução de Adamson: “Then Ignez die”, p. 19), enquanto a Infanta da peça espanhola acentua mais o contraste entre a sua estirpe nobre e a de Inês, ao mencionar que “morra aquela que profana o decoro de uma infanta de Navarra”. Aliás este é um traço marcante de toda a obra de Vélez de Guevera e mais uma vez característica do teatro do Século de Ouro, ou seja, o contraste entre as duas personagens femininas que representam dois pólos opostos: por um lado, a natureza, a calma rural do Mondego, o amor; por outro lado, a honra, a etiqueta cortês, o casamento de Estado. Este contraste é ainda mais acentuando aquando do diálogo entre Inês e Branca que acontece em qualquer uma das três versões e onde as duas mulheres representam o contraste entre casamento por amor e casamento de Estado:

Infanta:
Inés,
suspended un poco el vuelo
con que altiva habéis volado,
reducíos a vuestro centro,
y sirvaos de corrección,
de aviso y de claro ejemplo
que a una blanca garza, hija
de la hermosura del viento,
volé esta tarde, y, altiva,
cuando ya llegaba al cielo,
la despedazó en sus garras
um gerifalte soberbio,

enfadado de mirar
que a su coronado cetro desvanecida intentase
competir. Esto os advierto

D.^a Inés. (aparte) (No puedo callar ya.)

[...]

D. Inés:

Infanta, con el respeto
que a tanta soberanía
se debe, deciros quiero
que ajéis de mi nobleza
lo encumbrado con ejemplos.

Yo soy Doña Inés de Castro
Cuello de Garza, y me veo,
si vos de Navarra infanta,
reina de aqueste hemisferio
de Portugal, y casada
con el príncipe Don Pedro
estou primero que vos;
mirad si mi casamiento
será, Infanta, preferido,
siendo cnmigo y primero.

[...]

Infanta:

Oh Inés, cómo os olvidáis
que la que cayó del cielo
era garza!

D.^a Inés:

Y blanca y todo,
Según vos dijisteis.

pp. 57-8.

Branca:

Que sois Dona Ignez de Castro,
Collo de Graça, conheço,
Eu sou de Navarra Infanta
E huma a outra excedemos,
Se a vós a mim a beleza,
Eu a vós no nascimento.

Ignez:

Infanta, bem me parece,
Que me tratais com desprezo

Porque ainda não conheceis
O sangue de que procedo:
E assim mudando de discurso
Nenhuma a outra excedemos,
Vós me iguallais na belleza,
Eu a vós no nascimento.

Branca:

Assim me fallais

Ignez:

Assim

A minha razão defendo.

[...]

Branca:

Dona Ignez detende os voos,

E tornai ao vosso centro.

Sirva-vos de correção,

De aviso, e de claro exemplo,

Que a Graça branca, filha

Da ligeireza do vento,

Voou tão alto esta tarde,

Que parece, que de perto

Pertendia examinar os resplendores de Febo.

[...]

Branca:

Que temeraria! Esqueceis-vos

De que era Garça a que ha pouco se despenhou

Ignez: Té me lembro

De dizereis, que era branca,

E tinha os voos soberbos.

p. 19

Branca:

That you are Dona Ignez de Castro,

Well I know. In me, behold princess,

The Infanta of Navarre. If your face

Can boast of beauties I don not possess,

I can to pedigree appeal.

Dona Ignez:

Princess!

I see contempt and hate to guide your thoughts,

Unconscious of the blood from whence I spring.
I will not claim my rivalship on charms,
But own myself your equal as to birth.

Dona Branca:

How?

Dona Ignez:

Yes, 'tis true. — I will defend my rights.

Branca:

O Ignez, stay thy flight, nor headstrong tempt
The sun's meridian height; lest, like that youth,
Whose daring mind soar'd up to heav'n and seiz'd
The fiery horses of the east you fall.

p. 72-3

Destacam-se os dois caracteres femininos um contra o outro, numa cena cheia de enigmas e linguagem figurada. Inês demonstra uma altivez e postura que contrastam com a imagem de humildade e submissão que a tradição nos deu.

Adamson corta deliberadamente o diálogo figurativo em que Branca alude à Garça que voou alto de mais e a queda consequente. Dá a tradução completa em nota de rodapé. Portanto, o autor inglês eliminou os simbolismos e linguagem figurada.

Como já referimos ao longo desta exposição, as diferenças entre o texto de partida espanhol e a tradução portuguesa são consideráveis, por esse motivo houve sempre algumas variações na forma como Nicolau Luís era visto, um mero tradutor/adaptador ou um autor que imitava outros. Tendo em conta o que foi dito sobre as duas traduções e as suas diferenças textuais e contextos, podemos sistematizar desde já algumas ideias quando à prática da tradução teatral quer no século XVIII em Portugal, quer no século XIX em geral, assim como em relação a estes exemplos específicos. Sobretudo vale a pena reflectir um pouco sobre o papel do autor e tradutor no século XVIII. Em primeiro lugar, havia uma preocupação em “adaptar ao gosto do público”, expressão utilizada pelos tradutores desta época, mas ambígua, pois o que poderemos entender por tal? No caso de Nicolau Luís há um certo avanço e tentativa de se distanciar em relação a um texto datado, ao eliminar o “gracioso” e outros aspectos barrocos da peça espanhola. Demonstra também um conhecimento do episódio inesiano da tradição portuguesa; denota uma

preocupação com a métrica e a poética da peça, o que não admira, sendo ele um homem letrado e conhecedor de diversos textos estrangeiros; introduz transformações no desenho das personagens, acentuando o conflito psicológico entre elas, tornando-as personagens grandiosas e trágicas, ao contrário das personagens das comédias espanholas com as suas personagens cómicas e linguagem viciosa (estratégia utilizada para cativar o público dos *corrales*). Nicolau Luís corta a extensão de diálogos longos, mas aumenta as falas de determinadas personagens, dando-lhe um maior peso dramático; também introduz novas cenas com o mesmo intuito. Em suma, existe de facto uma diferença a nível formal, a tal ponto que não admira que Adamson visse na sua obra uma tragédia de contornos clássicos.

Acima de tudo a tradução/adaptação de Nicolau Luís destinava-se à cena teatral e não à leitura, o que é desde logo atestado pela edição descuidada das suas obras, portanto as suas preocupações são as de um encenador/dramaturgo que adequa a tradução ao ritmo cénico. O seu destinatário era os actores e o público das salas de teatro, não os leitores. A sua tradução não pode deixar de ser determinada por este aspecto prático. Por outro lado, a tradução que Adamson faz tem um objectivo bastante diferente: trata-se de um texto dramático para ser lido, o seu público é leitor, levando em linha de conta o interesse intelectual, a divulgação da história, destinada a uma edição cuidada (de tiragem reduzida e luxuosa como já foi apontado), com uma preocupação com o rigor informativo e de fidelidade ao original. Estamos desta forma em presença de dois géneros de tradução.

Isto remete-nos para um dos pontos mais debatidos a nível dos estudos teatrais e da tradução teatral, ou seja, o facto de o texto teatral existir sempre em relação à representação do mesmo e, portanto, a relação entre uma tradução literal ou uma que leve em linha de conta a possível encenação do texto. Este problema torna-se ainda mais agudo quando posto em relação a textos antigos e por conseguinte datados, difíceis de apelar a um público contemporâneo. Outro problema põe-se quando as ressonâncias culturais e peso dramático associado a certos motivos, imagens ou metáforas do texto de partida, não correspondem ao horizonte de expectativas da língua de chegada do público. Maria João Brilhante diz-nos a este respeito:

A questão da operabilidade, um dos traços distintivos do texto para teatro, acarreta, por conseguinte, opções de

tradução que se prendem com a abertura legítima na cultura de chegada às propostas do texto original. O que é que pode ser matéria risível em cada tempo e em cada espaço cultural? [...] Mesmo que a tradução não conheça as condições performativas, se é pensado para teatro vai fazer intervir virtualmente, pelo menos, modelos de oralização marcados pela cultura de chegada. Traduzir um texto para teatro é traduzir um discurso sabendo que ele implica uma dimensão pragmática e que não vai existir sozinho.”²³

Neste campo os pontos de vista não são consensuais, e a falta de conceitos teóricos de definição do fenómeno teatral corroboram para este facto. Susan Bassnett fala de “labirinto” para descrever os problemas que envolvem o estudo da tradução teatral:

“The labyrinthine difficulties of describing and analysing what takes place when a playtext is transposed from one language into another and performed in that second language extend the problematics of the relationship between play and performance much further and compound the problems.”²⁴

Como vimos com os exemplos textuais que demos, a questão de fidelidade em relação ao original só pode ser avaliada numa perspectiva da história da tradução do teatro. David Johnston, encenador, hispanista e tradutor de peças de teatro, distingue os dois tipos de tradução e fala do conceito de traduzir para o palco, ou seja, escrever para actores implica o domínio de uma linguagem específica do texto dramático e que o tradutor deve dominar, e daí este, idealmente, dever ser um encenador ou dramaturgo. Tradução implica sempre representação (traduzir para a página é uma actividade diferente). E o conceito de fidelidade em relação ao original não se pode pôr, pois, tal como a encenação, a

²³ Maria João Brilhante, “Traduzir teatro: a questão da operabilidade”, in *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998*, Coordenação de Isabel Allegro Magalhães et al, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 485-6.

²⁴ In “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”, in Susan Bassnett & André Lefevere (eds), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998, p.90. Veja-se também da mesma autora, Ver Susan Bassnett, “Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”, in Theo Hermans (ed), *The Manipulation of Literature*, London: Croom Helm, 1985, pp. 87-103.

tradução passa pela actualização de uma série de potencialidades que se encontram no texto original. Este autor defende mesmo a adaptação da peça quando se trata de um texto antigo. Quanto à diferença entre tradução e adaptação diz o seguinte:

“The distinction between translation and adaptation is one which is difficult to understand fully, unless it is to refer to translation as the first stage of linguistic and broadly literary interrogation of the source text, and adaptation as the process of dramaturgical analysis, the preparation of re-enactment.”²⁵

Por sua vez, Sirkku Aaltonen define o termo adaptação da seguinte forma:

“Adaptation is used to refer both to translations which only make partial use of their source text and to those which have been written to follow the constraints of the theatrical, not the literary, system.”²⁶

Há sem dúvida um certo grau de aculturação no processo de tradução teatral, que pode ser de maior ou menor grau, dependendo da intenção do tradutor²⁷. Muitas vezes o texto é até manipulado para servir de veículo de ideias.

Ainda neste campo da tradução e adaptação, Patrice Pavis no seu *Dicionário de Teatro*, define tradução teatral da seguinte forma:

[...]Para pensar o processo da tradução teatral, seria necessário fazer perguntas ao mesmo tempo ao teórico da tradução e ao encenador ou ao actor, assegurar-se de sua cooperação e integrar o acto da tradução àquela *translação* muito mais ampla que é a encenação de um texto dramático. [...] não se traduz simplesmente um texto linguístico num outro; confronta-se, faz com que se

²⁵ David Johnston, “Text and Ideotext: Translation and Adaptation for the Stage”, in Malcolm Coulthard & Patricia Anne Odber de Baubeta (eds), *The Knowledge of the Translator: From Literary Interpretation to Machine Classification*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996, p. 256.

²⁶ Sirkku Aaltonen defende que aculturação é inevitável na tradução de textos dramáticos. Ver Sirkku Aaltonen, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon: Multilingual Matters, 2000, p. 7.

²⁷ *Ibidem*, p. 45-55.

comuniquem situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo. Convém, enfim, distinguir claramente entre tradução e adaptação, principalmente brechtiana (*Bearbeitung*, literalmente: “retrabalho”): por definição, a adaptação escapa a qualquer controlo: ‘Adaptar é escrever uma outra peça, substituir o autor. Traduzir é transcrever toda a peça na ordem, sem acréscimo nem omissão, sem cortes, desenvolvimento, inversão de cena, alteração das personagens, mudança de réplicas’”²⁸

Adaptar neste caso chega mesmo a ser definido como a escrita de uma nova peça, com um novo autor.

Em suma, e tendo em conta os textos em análise, não se pode falar de fidelidade em relação ao texto de partida teatral, há que ter em conta o contexto, as intenções do tradutor e os objectivos da tradução, e acima de tudo a distância cronológica que o separa do texto original. Será que poderemos falar mesmo numa diferença entre tradução e adaptação? Ou esta é inevitável quando se trata de um texto dramático? Sem dúvida um texto traduzido para a leitura terá marcas e preocupações bem diversas de um texto traduzido para o palco.

Muito mais haveria a dizer sobre este assunto, nomeadamente numa confrontação textual ainda mais detalhada, mas em jeito de conclusão poderemos dizer que os dois exemplos de tradução analisados aqui ilustram bem a diferença que a tradução teatral pode revestir quando traduzida por um homem do teatro ou não, com as devidas ressalvas dos condicionalismos epocais que estão bem presentes. Mas, sobretudo, a análise destes textos revelamos um importante dramaturgo e encenador português do século XVIII, muitas vezes esquecido por ser visto como mero tradutor e, por outro lado, um texto de um lusófilo inglês, que, apesar de a sua obra estar estudada, não recebeu até hoje a devida atenção e uma leitura mais atenta. Em última instância, esperamos ter acrescentado um pouco para o debate em torno da tradução teatral através da confrontação destes três textos e respectivos autores/tradutores.

²⁸ Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, (tradução para língua portuguesa sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira), São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 412.

Bibliografia

Textos:

ADAMSON, John, *Dona Inez de Castro, A Tragedy, from the Portuguese of Nicolau Luís, with Remarks on the History of that Unfortunate Lady*, Newcastle: Printed and sold by D. Akenhead and Sons, 1808.

———, *Tragédia de Dona Inez de Castro*, Lisboa: Offic. de José da Silva Nazareth, 1772 (atribuída a Nicolau Luís).

———, *Reynar despues de morir. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara*. (s/d e editor)

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Reinar despues de morir; El diablo está en Cantillana*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

Bibliografia passiva:

AALTONEN, Sirkku, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

ÁLVAREZ SELLERS, Maria Rosa, "Una Historia convertida em mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara", in Patrizia Botta (ed), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna: Longo, 1999, pp. 155-74.

BASSNETT, Susan, "The Translator in the Theatre", in *Theatre Quarterly*, vol. X, n.º 40, 1981, pp. 37-48.

BASSNETT, Susan, "Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", in Theo Hermans (ed), *The Manipulation of Literature*, London: Croom Helm, 1985, pp. 87-103.

BASSNETT, Susan, "Translating for the Theatre — Textual Complexities", in *Essays in Poetics*, 15,1, 1990, pp. 71-83.

BASSNETT, Susan, "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", in *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*, 4 (1), 1991, pp. 99-111.

BASSNETT, Susan, "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre", in Susan Bassnett & André Lefevere (eds), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998, pp. 90-108.

BRAGA, Teófilo, *Historia do Theatro Portuguez*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.

BRILHANTE, Maria João, "Traduzir teatro: a questão da operabilidade", in *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998*, Coordenação de Isabel Allegro Magalhães et al, Lisboa: Edições Colibri, 2000, pp. 485-6.

- BRISSET, Anne, "L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction", in Nicole Vigouroux-Frey (ed), *Traduire le Théâtre aujourd'hui?*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1993, pp. 11-21.
- CORNIL, Suzanne, "Le thème d'Inês de Castro et Motherlant", in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris: Centre Culturel Portugais, 1983.
- COSTA E SILVA, José Maria da, *Ensaio Biografico-Crítico Sobre os Melhores Poetas Portugueses*, tomo X, Lisboa: Imprensa Silvana, 1855, pp. 294-328.
- DURÁN, Manuel, "Vélez de Guevara y Henri de Montherlant: Creación y recreación de una obra maestra", in *Folio*, 12, 1980, pp. 30-45.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
- FERREIRA, Luís Manuel Tarujo, *Dom Pedro e D. Inês de Castro na Literatura de Cordel*, tese de mestrado apresentada à faculdade de letras do Porto, 1999.
- FRÈCHES, Claude-Henri, "Le personnage d'Inês de Castro chez Ferreira, Vélez de Guevara et Motherlant", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. III, Paris, 1971, pp. 253-271.
- GARCIA DE ENTERRÍA, Maria Cruz, *Sociedad y poesia de cordel en el barroco*, Madrid: Taurus Ediciones, 1973.
- HELBO, André, *Theory of Performing Arts*, Amsterdam: John Benjamin, 1987.
- JOHNSTON, David, "Text and Ideotext: Translation and Adaptation for the Stage", in Malcolm Coulthard & Patricia Anne Odber de Baubeta (eds), *The Knowledge of the Translator: From Literary Interpretation to Machine Classification*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996, pp. 243-58.
- LEFEVERE, André, "Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art", in Ortrun Zuber (ed), *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford: Pergamon Press, 1980, pp. 153-161.
- LINK, Franz H., "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts", in Ortrun Zuber (ed), *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford: Pergamon Press, 1980, pp. 24-50.
- MANDEL, Adrienne Schizzano, "Inês de Castro's afterlife in France", in Patrizia Botta (ed), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna: Longo, 1999, pp. 187-97.
- MCCARTHY, Patsy, "The Delicate Balance: Dynamic Interactions in Translating Drama into Theatre", in Ortrun Zuber-Skerritt (ed), *Page to Stage. Theatre as Translation*, Amsterdam: Rodopi, 1984, pp. 55-64.
- NOZICK, Martin, "The Inez de Castro theme in European Literature", in *Comparative Literature*, 3, 1951, pp. 330-341.

- PAVÃO, José de Almeida, *Inês de Castro e a Razão de Estado Interpretada por Dois Clássicos*, Ponta Delgada, 1983.
- PAVIS, Patrice, "From Text to Performance", in Michael Issacharoff & Robin F. Jones (eds), *Performing Texts*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 86-100.
- PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, (tradução para língua portuguesa sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira), São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, V. Adelino, *O Teatro Inesiano. Inês de Castro no teatro clássico*, dissertação de licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 1964.
- PLASSARD, Didier, "Traduire, adapter; quel répertoire pour le TNP Jean Vilar?", in Nicole Vigouroux-Frey (ed), *Traduire le Théâtre aujourd'hui?*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1993, pp. 37-47.
- ROIG, Adrien, "Inês de Castro dans le théâtre populaire espagnol et portugais (*teatro de cordel* et autres *folhetos*)", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, Lisboa-Paris, 1983, pp. 555-73.
- ROIG, Adrien, *Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1986.
- ROIG, Adrien, "Le rêve d'Inês dans la tragédie *Castro* d'António Ferreira", in Patrizia Botta (ed), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna: Longo, 1999, pp. 133-153.
- SAMPAIO, Albino Forjaz, *Subsídios para a História do Teatro Português. Teatro de Cordel*. Lisboa, 1922.
- SAMPAIO, Albino Forjaz, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, III, Lisboa: Bertrand, 1932, pp. 338-9.
- SARAIVA, Arnaldo, "Literatura Marginal/izada. (A propósito da «literatura de cordel»)", in *Literatura Marginal/izada*, Porto: s.ed., 1975.
- SCHULTZE, Brigitte, "Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama: Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique", in Kurt Mueller-Vollmer & Michael Irmscher (eds), *Translating Literatures, Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 177-96.
- SILVA, Inocência Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo VI, Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.
- SILVA, João Paulo Ascenso Pereira da, *Memórias de Portugal. A Obra Lusófila de John Adamson*, Ponta Delgada: Eurosigno Publicações, 1990.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de, *D. Inês e D. Sebastião na Literatura Inglesa*, Lisboa: Vega, 1980.

- SOUSA, Maria Leonor Machado de, *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, Lisboa: ICLP, 1984.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de, *Inês de Castro: Um Tema Português na Europa*, Lisboa: Edições 70, 1987.
- SULLIVAN, Henry W. "Vélez de Guevara's *Reinar después de morir* as a Model of Classical Spanish Tragedy", in George C. Peale et al (eds), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam: Benjamins, 1983, pp. 165-81.
- TEYSSIER, Paul, "Un problème d'histoire littéraire luso-espagnole: la génèse de l'épisode macabre dans le mythe d'Inês de Castro", in *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris: Editions Hispaniques, 1975, pp. 323-335.
- TÖRNQVIST, Egil, *Transposing Drama. Studies in Representation*, London: Macmillan, 1991.
- VAREY, J. E., "Reinar después de morir: Imagery, Themes and their Relation to Staging", in George C. Peale et al (eds), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam: Benjamins, 1983, pp. 165-81.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun, "Translation Science and Drama Translation", in Ortrun Zuber-Skerritt (ed), *Page to Stage. Theatre as Translation*, Amsterdam: Rodopi, 1984, pp. 3-11.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun, *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford: Pergamon, 1980.
- ZURBACH, Christine, *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*, Lisboa: Edições Colibri, 2002.
- ZURBACH, Christine, "Les traducteurs dans la pratique théâtrale actuelle au Portugal: une etude de cas", in Alexandra Lopes & Maria do Carmo Correia de Oliveira (ed), *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal*, Lisboa: Universidade Católica Editora, 2002, pp. 229-241.