

Tradução é arte. É arte? Um olhar para o teatro para pensar sobre tradução

Ruth Bohunovsky*

Conforme sugere o título deste número temático, a tradução é uma prática artística, pois “demanda tanto engenho e criatividade para sua recriação quanto exigiu para a elaboração da obra que lhe serve de ponto de partida”, como podemos ler na chamada para esta publicação. Concordamos. E sabemos que uma parte dos teóricos e dos que praticam esse ofício hoje entendem a tradução nesses termos. Entretanto, também acreditamos que essa visão não é compartilhada por todos aqueles que leem ou que lidam profissionalmente com textos traduzidos e nem por todos os profissionais que se dedicam a verter um texto para outra língua. Partindo da constatação de que há opiniões divergentes acerca do trabalho tradutório, lançamos um olhar para o mundo do teatro e para algumas figuras centrais que participam de uma montagem cênica. Entendemos que um cotejo com essas profissões fundamentais envolvidas em projetos de encenação pode nos conduzir a observações esclarecedoras sobre a avaliação do trabalho tradutor como uma atividade artística (ou não).

Vale lembrar que muitas tarefas relacionadas à transformação de um texto em montagem cênica – a direção, a elaboração dos figurinos ou a sonoplastia, a atuação etc. – são, frequentemente, comparadas com a tradução. O intuito de esclarecer as características dessas profissões pode ser a razão para essa analogia. Em sua *Introdução à direção teatral*, Walter Lima Torres Neto afirma, por exemplo, que o diretor – visto pelo teórico como um agente criativo e artístico – deveria “saber traduzir a matéria literária em cena teatral”

* UFPR

(TORRES NETO, 2021, p. 26). Outras vezes, porém, recorre-se a tal comparação para criar supostas hierarquias de valor, como ilustra o artigo “Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement”, de Marvin Carlson, publicado em 1985. O teórico aponta que o termo “tradução” costuma ser usado de um modo “pejorativo”, isto é, para se referir a práticas teatrais consideradas ultrapassadas, estreitamente ligadas à subserviência em relação ao texto de partida, “inclusive em termos artísticos, já que é incomum uma tradução ser considerada esteticamente superior ao seu original”¹ (CARLSON, 1985, p. 8). Como evidencia o exemplo a seguir, tal perspectiva persiste até hoje e ainda marca o senso comum. Num livro publicado recentemente em homenagem ao renomado cenógrafo e encenador Gianni Ratto, a filha Antonia Ratto observa que seu pai “por vezes inova[va] e revolucionava[va]” e, outras vezes, “limita[va]-se a traduzir e honrar o desejo original do autor do texto teatral” (RATTO; BYINGTON, 2022, p. 18). Entende-se nesta última afirmação a tradução sendo vista como algo reprodutivo, oposto ao trabalho inovativo, criativo, autoral. Esse olhar pode também afetar a apreciação profissional do tradutor teatral. Em vários países de língua inglesa, por exemplo, é comum se diferenciar entre a função do “tradutor” teatral —que trabalha isoladamente e de quem se espera a produção de um *literal*, isto é, uma versão que simplesmente reproduza “o texto de partida com as palavras da língua de chegada” — e outro profissional, que não é chamado de tradutor, e que, a partir do *literal*, fica responsável por elaborar uma versão que possa ser usada em cena (AALTONEN, 2000, p. 32). Este segundo possui um *status* comparável ao de um dramaturgo (de fato, muitas vezes, um dramaturgo é contratado), é considerado participante do sistema teatral, artístico e criativo e é mais bem remunerado por seu trabalho. Também nesses moldes, o termo “tradução” fica associado a uma atividade menos prestigiada, longe de ser uma realização artística.

Além da diferenciação acima referida, tem-se consolidado, ao longo do tempo, a ideia de que a tradução teatral pode ser dividida em dois tipos: a tradução para publicação (em inglês, chamada geralmente *translation for page*), supostamente comparável com a tradução literária, e a tradução para

¹ Todas as traduções citadas neste artigo são minhas, salvo nos casos em que há indicação do nome do tradutor nas Referências.

o palco (em inglês, *translation for stage*). Como frisa Sirkku Aaltonen, costuma-se entender que este segundo tipo, frequentemente chamado de “adaptação”, “pode aplicar estratégias que não seriam aceitáveis na tradução literária contemporânea” (AALTONEN, 2000, p. 7), mas necessárias para garantir a “performabilidade” do texto². Já se mostrou que a diferenciação entre “tradução” e “adaptação”, embora à primeira vista seja bastante útil, não diz praticamente nada sobre o texto produzido: há inúmeros exemplos de textos apresentados como “traduções” que interferiram claramente na estrutura, nas personagens, no enredo etc. de uma peça, enquanto há também inúmeras “adaptações” que evidenciam uma tentativa de recriar na nova língua as minúcias estruturais, linguísticas e culturais do texto de partida (BOHUNOVSKY, 2023). Mais do que alguma informação real sobre o trabalho textual empreendido, a designação parece possuir uma função semelhante à distinção entre os que escrevem *literals* e aqueles que produzem a versão encenável de um texto dramático, isto é, ela diferencia entre especialistas que executam um trabalho visto como criativo e reconhecido como artístico e aqueles que não possuem tal prestígio. Trata-se, sem dúvida, de certa generalização, mas levantamos aqui a suspeita de que, sobretudo no senso comum, o termo “tradução” (ainda?) não se libertou de seu vínculo com os conceitos de fidelidade, invisibilidade e inferioridade. Tempos atrás, em 1976, Paulo Rónai chamou a tradução de arte, e muitos estudiosos contemporâneos da área certamente tenderão a concordar – e com toda razão! –, mas basta lançar um olhar para a renumeração do trabalho tradutório, para os prazos muitas vezes mais que apertados para se elaborar uma nova versão de um texto, para comentários de leitores ou espectadores de cinema acerca de certas opções tradutórias e para a tendência de substituir o trabalho do tradutor pela inteligência artificial que se torna claro que o tradutor está longe de ser considerado autor de um texto autoral, criativo ou artístico.

Como definir o que é arte, quem é um artista, se o trabalho do tradutor é artístico ou não? Sem discutir diferentes conceitos e interpretações — algo que ultrapassaria em muito os limites deste ensaio —, propomos um

² Um questionamento acerca da divisão supostamente clara entre a tradução para a publicação e aquela destinada para o palco foi apresentado por Bohunovsky (2019). Uma discussão crítica acerca do conceito da “performabilidade” como estratégia argumentativa para justificar modificações na tradução, e não como característica intrínseca de um texto, encontram-se, por exemplo, em Aaltonen (2000) ou Bohunovsky (2023).

olhar para a história de algumas profissões do contexto teatral que hoje são consideradas artísticas. Começamos com a pergunta se a elas sempre foi atribuído tal adjetivo. Importante ressaltar que nosso objetivo não é definir ou estabelecer algum critério que possa ser usado para determinar se essas ocupações são ou não expressões artísticas. Muito pelo contrário, entendemos que essa definição depende muito mais da maneira como o próprio profissional entende seu trabalho, de como ele é visto pela crítica e pelo público que aprecia (ou não) o produto de seu esforço do que de alguma característica intrínseca à atividade.

O teatro como produção de uma escrita cênica é sempre uma prática social e coletiva que reúne diversas atividades de pessoas, entre as quais: os atores e as atrizes, os figurinistas, os cenógrafos, as encenadoras e os autores (quando há) que criam o texto (dramático ou não) que dá início à montagem. Atualmente, ninguém duvida de que essas pessoas sejam agentes criativos e artísticos. Elas mesmas se julgam nesses termos. Podemos pensar, por exemplo, em nomes como Zé Celso, Gerald Thomas, Fernanda Montenegro ou Gianni Ratto, já citado acima. Nem sempre, porém, essas funções fundamentais para uma montagem teatral foram entendidas como profissões criativas e/ou artísticas.

Realizamos uma breve leitura da história da figura do “coordenador do espetáculo”, do “agenciador da representação teatral” (TORRES NETO, 2021, p. 26). A primeira coisa que chama a atenção é o fato de que o nosso idioma oferece, no mínimo, três termos para se referir à pessoa que assume essa responsabilidade de “traduzir” (TORRES NETO, 2021, p. 26), ou seja, transformar um texto em cena: ensaiador, diretor teatral e encenador³.

Segundo consta no *Dicionário do teatro brasileiro*, o ensaiador era a denominação usual no “‘velho teatro’ brasileiro – o do século XIX e três primeiras décadas de XX” para se referir à pessoa cuja tarefa era, entre outras, arrumar “os móveis e objetos de cena”, marcar os papéis, “providenciar os figurinos” e organizar o trabalho dos atores. Como o espetáculo ficava mormente “sob responsabilidade dos atores mais talentosos”, o ensaiador era

³ Neste ensaio, fazemos referência apenas ao uso desses termos no português do Brasil, lembrando que outras línguas fornecem outras terminologias e usos que não coincidem com os do nosso idioma. Para uma reflexão mais ampla acerca dos campos semânticos e termos usados em outras línguas, sugerimos, por exemplo, uma comparação das definições no *Dicionário do teatro brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009) e no *Dicionário de teatro* (PAVIS, 2015).

visto como uma pessoa “de pouca importância criativa, interessando muito pouco à crítica especializada e ao público” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 137-138). Não podemos afirmar, de jeito algum, que o ensaiador não tenha cumprido uma ação criativa, intelectual ou artística, pois, embora seu trabalho fosse visto como predominantemente técnico, mobilizava “um vasto horizonte de conhecimentos relativos a escolas estéticas, estilos, gêneros e noções de composição” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 138). Além disso, o ensaiador era responsável, muitas vezes, por definir “o tom da representação” e interferir na atuação dos atores e das atrizes (RANGEL, s.d., *apud* GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 138). Mas, independentemente de sua real interferência no processo de montagem de uma peça, o ensaiador não era visto como artista.

A função meramente técnica que lhe era atribuída estava claramente vinculada à visão textocêntrica do teatro. Isto é, segundo o senso comum da época, não cabia — nem ao ensaiador, nem aos atores — uma interpretação crítica ao texto de partida, mas “a reprodução de uma tipologia cênica em relação intrínseca com as convenções advindas do texto dramático, não primando ainda por uma leitura que atribuisse um sentido à representação do texto” (TORRES NETO, 2021, p. 31). O trabalho do ensaiador era, portanto, marcado por um suposto “compromisso de fidelidade” (TORRES NETO, 2021, p. 31) em relação ao texto de partida e às convenções teatrais da época. A analogia com certa visão de tradução tradicional, ultrapassada, mas ainda em circulação, é óbvia: se o trabalho do ensaiador ou do tradutor é visto (tanto por ele quanto pelos outros) como uma mera reprodução em busca da fidelidade em relação ao texto dramático “original”, seu potencial artístico é insignificante, ele não é considerado arte, mesmo se sua contribuição real para uma montagem cênica tenha sido decisiva e criativa. No entender de Torres Neto, no século XIX temos os primeiros indícios do advento da figura do diretor teatral, cuja “função foi [se] distanciando [...] do registro do trabalho do ensaiador dramático” (TORRES NETO, 2021, p. 34). O surgimento do diretor teatral que, já no começo do século XX, tem seu papel consolidado no teatro brasileiro, vem acompanhado da “passagem de uma arte até então, eminentemente, ‘dramática’ para uma arte que anseia por ser ‘cênica’” (TORRES NETO, 2021, p. 34). Nomes importantes associados a essa nova figura do diretor são André Antoine e Constantin Stanislavski. Apesar disso, até

então, estávamos longe da liberdade que encontramos atualmente em montagens e “atualizações” de textos dramáticos, pois o diretor teatral ainda se via “a serviço de um texto teatral” (TORRES NETO, 2021, p. 33), como “porta-voz do autor dramático” (TORRES NETO, 2021, p. 36) ou, no contexto do teatro naturalista, comprometido com a ideia de fidelidade em relação “à transposição da vida (o real)” (TORRES NETO, 2021, p. 33; cf. também GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 134). Mesmo assim, diferentemente do ensaiador, o diretor teatral passa a ser visto como um agente criativo, “um artista que reclama para si, inclusive, a responsabilidade da autoria da encenação, sua assinatura” (TORRES NETO, 2021, p. 36). Assim como na área da tradução, assinar um produto de reescrita é sinal de uma tentativa de tornar visível o fato de que não estamos diante de uma mera cópia ou reprodução de um texto “original”, mas que estamos lidando com um trabalho criativo, autoral e artístico por si só.

É com a figura do diretor teatral que transformar um texto dramático em cena torna-se aos poucos uma “obra de arte imaterial” (TORRES NETO, 2021, p. 35), um espetáculo único que carrega as marcas subjetivas do responsável pela sua direção. Mais uma vez, há paralelos com a tradução: assim como a compreensão de que o diretor é autor de uma determinada interpretação dá início ao “primado das diversas montagens de um mesmo texto dramático por diferentes diretores, que o subordinam às mais distintas leituras críticas” (TORRES NETO, 2021, p. 36), estamos acostumados hoje com a presença de diferentes traduções de uma mesma obra literária disponíveis para o público leitor, que pode escolher a versão que mais lhe convém, debater suas preferências e comparar as diversas leituras e interpretações.

É interessante notar ainda que Torres Neto associa o surgimento da figura do diretor teatral com uma nova prática de trabalho no contexto de uma encenação, a que parte da ideia de “que há uma organicidade na operação de processar a transposição do texto à cena” (TORRES NETO, 2021, p. 36). Trata-se da leitura de mesa, empreendida pelo diretor e o elenco antes de começarem os ensaios: “[c]om a leitura da totalidade do texto dramático [...], estima-se melhor compartilhar os princípios que norteiam a própria encenação” (TORRES NETO, 2021, p. 36). Ou seja, o horizonte vai se ampliando, não se trata mais de levar falas ao palco, mas de transformar um texto em cena. Na área de tradução, podemos perceber algo semelhante: as primeiras reflexões e teorias de tradução ocuparam-se, primordialmente, em

encontrar a palavra certa, a expressão precisa, a exatidão semântica⁴. Tradutores que se orientam por teorias mais recentes, desde as funcionais até as pós-coloniais, procuram definir um projeto de tradução para o texto inteiro, o seu “escopo” (NORD, 2016), antes de iniciar a tradução. É apenas a partir da identificação do objetivo que o novo texto deva cumprir que a busca pela melhor palavra, pela expressão adequada pode ser empreendida. Ou seja, não podemos falar na “tradução correta” de um termo se não sabemos nada sobre seu novo contexto e cotexto. Encenam-se e traduzem-se textos, não palavras. Essa é a percepção que prepara o caminho para a voz autoral dos profissionais envolvidos. Algo parecido aconteceu, aliás, com os atores e as atrizes. Conforme aponta Torres Neto (2021), esses profissionais tinham por muito tempo a tarefa de representar certos “papéis-tipos”; e foi exatamente com o advento da figura do diretor e da aceitação de que cada encenação é também uma determinada leitura de um texto dramático que nasceu a figura do “ator de composição”, visto agora como participante ativo na criação da poética cênica. Esse novo paradigma, muitas vezes relacionado ao conceito da “dramaturgia do ator”, implica uma “revisão crítica da própria natureza do ofício do ator”, que começa a se enxergar como “sujeito criativo”, como “artista único” (TORRES NETO, 2021, p. 37). Antes de nos debruçarmos sobre a figura do encenador, vale mencionar que Guinsburg, Faria e Lima (2009) apresentam um uso um pouco diferente da terminologia aplicada por Torres Neto (2021). No seu *Dicionário do teatro brasileiro*, não se encontra nenhuma entrada específica para “diretor”. É no verbete para “encenador” que encontramos a informação de que o termo “diretor teatral” costuma ser usado para fazer menção a uma determinada prática, “mais impositiva, autoritária e executiva”, enquanto o termo “encenador” – claramente distinto do “ensaiador” – deixaria “transparecer mais fortemente a ideia de uma obra de arte autônoma que privilegia seu foco criativo na linguagem estabelecida para a cena” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 133). Entretanto, tais diferenças terminológicas não colocam em questão o surgimento, no final do século XIX, da compreensão de que a função do “coordenador do espetáculo ou [do] agenciador da representação teatral” (TORRES NETO, 2021, p. 26) passa a ser considerada uma atividade artística. Em 1903, André Antoine foi

⁴ Por exemplo, os clássicos da área de tradução de Eugene A. Nida, *Towards a Science of Translation*, de 1964, e *Les problèmes théoriques de la traduction*, de George Mounin, de 1963.

categorico ao afirmar que “a encenação é uma arte que acaba de nascer” (ANTOINE, 2001, *apud* GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 134). Conforme apontam os autores do referido dicionário, tal acontecimento tornou o encenador “um servidor de dois patrões”. Permito-me aqui uma citação mais extensa do referido trecho, no intuito de ilustrar paralelos entre mudanças ideológicas no que tange ao papel e à função do encenador e do tradutor:

A irrupção deste novo prático da cena provocou um choque com o pensamento vigente, que durou até meados do século XX. Ao longo desse período, esteve reservado à obra literária, ao texto teatral, um lugar de destaque sob os refletores. Entretanto, a prática teatral do encenador não deixou de se questionar permanentemente acerca de duas tendências que alimentam o debate teatral até hoje: ser o fiel porta-voz do autor teatral, ou reivindicar para si a autoria do espetáculo? (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 134).

Ou seja, assim como os tradutores, os responsáveis pela “tradução” de um texto para um espetáculo passaram por um processo de emancipação em relação à literalidade textual que veio acompanhado de uma crescente valorização do trabalho do encenador como criativo, artístico, autônomo e autoral. No mesmo período, o ator também se coloca cada vez mais como intérprete que faz parte do processo criativo de uma montagem cênica. Torres Neto entende a função do encenador claramente distinta daquela do diretor, pois colocar-se-ia “a questão de uma radicalidade autoral do encenador e seu esforço por uma cena própria, uma identidade, uma autonomia, uma assinatura poética” (TORRES NETO, 2021, p. 41). A “experiência textocêntrica” foi substituída por uma “experiência cenocêntrica – e às vezes até egocêntrica” (TORRES NETO, 2021, p. 45). As avaliações que encontramos no *Dicionário do teatro brasileiro* e na *Introdução à direção teatral* são parecidas: o encenador é visto, hoje, como “o grande demiurgo” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 135), a cena não tem mais como foco um texto dramático, mas a figura do encenador. Nomes como Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Peter Stein e Peter Zadek podem ser citados como alguns dos representantes mais conhecidos daquilo que, em alemão, ganhou um nome próprio: *Regietheater* [teatro da encenação] ou “teatro interpretativo” (cf., por exemplo, BLANK, 2020). Algo semelhante podemos observar, aliás, em relação à cenografia, campo de atuação que ganhou *status* de arte com profissionais como o já

mencionado Gianni Ratto — que, vale lembrar, criou o neologismo “sonoplastia” justamente para se diferenciar de uma prática meramente “decorativa”, que apenas “visualiza uma história”, e se colocar como agente criativo e colaborador da produção cênica (RATTO; BYINGTON, 2022, p. 35). É interessante notar que aqui, assim como no caso do encenador, o processo de emancipação do agente criativo veio acompanhado de uma mudança terminológica no que diz respeito ao nome dado à profissão.

Como vimos, o profissional responsável pela montagem de um espetáculo a partir de um texto dramático tem se transformado, ao longo de séculos, de uma figura com uma função meramente técnica em um artista autônomo cujo nome, muitas vezes, ofusca o do autor da obra “original”. Mesmo assim, o debate sobre a qual dos “dois padrões” — texto ou cena — ele serve continua. Como aponta Blank, com o surgimento do encenador como artista autônomo, que não se subordina mais à obra do autor e sua intenção, surge também a “discórdia entre aquele que encena e aqueles que acreditam terem entendido melhor a obra e que se veem na obrigação de protegê-la do encenador” (BLANK, 2020, p. 224). Podemos citar um exemplo recente do contexto brasileiro: a montagem da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes no Theatro Municipal de São Paulo. O projeto, concebido por Ailton Krenak, causou “polêmica na cena lírica nacional ao modificar a obra-prima”. Enquanto o maestro Osvaldo Colarusso julga em termos negativos o projeto autoral, justamente no intuito de “proteger” a obra “original” de Gomes, entendendo que se trata apenas de um “modismo tentar dar uma roupagem politicamente correta para a obra”, e que “[c]ertamente Carlos Gomes iria odiar”; a encenadora Cybele Forjaz rebate que uma leitura e interpretação nova não é só possível, mas necessária para a própria sobrevivência de determinada obra: “Não é possível encenar a obra como se fazia há 20 anos”, pois “[p]intar o corpo de um tenor todo de vermelho é quase um etnocídio” (ZEITEL, 2023). Para sobreviver, é preciso mudar — isso vale não só para leituras de obras clássicas, como nos mostram os debates atuais acerca de Monteiro Lobato, pois não é mais possível julgar sua obra como se fazia há 20 anos, mas diz respeito também a novas traduções.

Apesar de ainda sofrer críticas, parece que hoje não há limites artísticos para a criação do encenador. O “reinado do encenador está definitivamente imposto” e a “encenação surge como o setor mais privilegiado e mais vivo da atividade teatral contemporânea”, ressalta Bernard Dort (2010, p.

61). Na visão do teatrólogo francês, “[q]uando falamos de um espetáculo, é o nome do encenador, mais do que o do intérprete principal ou mesmo do que o do autor, que é colocado em primeiro plano” (DORT, 2010, p. 61). No entanto, como vimos na citação de Colarusso acima, há controvérsias em relação ao assunto. Quando um encenador usa título, enredo, personagens e/ou nome de outro autor para anunciar ou elaborar uma criação própria, a divergência de opiniões em relação a essa liberdade é quase garantida. Talvez seja útil entender isso não necessariamente como um embate negativo e melindroso a ser ainda superado entre conservadores e progressistas, entre nostálgicos e pós-modernos, mas como uma contribuição positiva para o debate público sobre o universo teatral e artístico, um sinal forte de que os encenadores estão fazendo justamente o que obras de arte fazem muito bem e que os artistas, inclusive, veem como uma de suas tarefas: provocar e instigar reflexões e debates. Polemizar é, e sempre foi, um atributo comum daquilo que entendemos como arte.

Nesse sentido, debates atuais sobre limites do trabalho tradutório e a voz autoral da pessoa que traduz, sobre tradução como transcrição ou experimento, tradução *queer*, feminista ou pós-colonialista — para dar apenas alguns exemplos — não são apenas sinais do fim dos mitos da invisibilidade e da fidelidade. Podemos entender que essas controvérsias não indicam a transformação da tradução em arte (ela certamente sempre foi uma atividade criativa e interpretativa, mesmo sem ter sido vista como tal), mas a transformação do olhar sobre a tradução, tanto dos próprios profissionais quanto do público-alvo, mesmo que a passos lentos.

A área de tradução passou, ao longo das últimas décadas, por algo parecido com aquilo que marcou a história de outras profissões hoje consideradas artísticas: após séculos de procura pela fidelidade, seja em relação à forma ou ao conteúdo de um texto “original”, a pessoa responsável pela versão de um texto para outra língua tem ganhado *status* autoral e uma maior visibilidade. É comum vermos mais de uma tradução de um clássico do cânone literário nas vitrines das livrarias e nos debates acerca das diferenças, preferências pessoais e avaliações filológicas. Isso é mais que coerente e necessário, pois cada tradução é, como sabemos, uma interpretação (entre as muitas possíveis), uma reescrita e uma perspectiva específica de um texto. No caso de montagens de peças escritas em outras línguas, é a tradução — e não o texto “original” — que vai (ou não) contribuir para o seu sucesso, que

vai definir se o potencial performático, cômico, crítico e/ou trágico de uma encenação será recebido pelo público (ou não), se o texto falado vai ser compreendido como relevante, atual, tocante etc. (ou não) e se a obra vai ser recebida como arte (ou não).

Resta saber se o senso comum e o olhar da crítica e do público aceitarão essa compreensão ou se — como em diversos outros casos de atuações criativas no âmbito teatral — passar-se-á a usar uma nova terminologia para sinalizar claramente a postura autoral, criativa e artística do profissional de tradução.

Referências

- AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters Ltd., 2000.
- ANTOINE, André. **Conversas sobre a encenação**. Tradução Walter Lima Torres Neto. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 129-148, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019129>>. Acesso em: 12 maio 2023.
- BOHUNOVSKY, Ruth. Fidelity and Performability in Theater (Translation). In: SPITZER, D. M.; OLIVEIRA, Paulo (Org.). **Transfiction and Bordering Approaches to Theorizing Translation: Essays in dialogue with the Work of Rosemary Arrojo**. New York: Routledge, 2023. p. 125-138.
- BLANK, Claudia. **Regietheater – Eine deutsch-österreichische Geschichte**. Leipzig: Deutsches Theatermuseum: Henschel, 2020.
- CARLSON, Marvin. Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement. **Theatre Journal**, v. 37, n. 1, p. 5-11, 1985.
- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. Rev. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. Tradução e adaptação coordenadas por Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti, 2016.

RATTO, Antonia; BYINGTON, Elisa (Org.). **O teatro de Gianni Ratto – mago dos prodígios**. Trad. do italiano Roberta Barni. Trad. do inglês Anthony Cleaver, Susan Wise. São Paulo: São Paulo: Edições Sesc, 2022.

TORRES NETO, Walter Lima. **Introdução à direção teatral**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021.

ZEITEL, Gustavo. Força indômita. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 maio 2023, Ilustrada ilustríssima. p. C8.

Resumo

Este ensaio empreende algumas comparações entre profissões como encenador, ator ou atriz e o trabalho tradutório, tendo em vista sobretudo a avaliação dessas atividades como artísticas (ou não) ao longo da história. Parte-se da premissa de que a classificação de uma atividade como artística (ou não) depende muito mais de fatores externos do que de elementos intrínsecos e da constatação de que outras atividades profissionais tão criativas, autorais e importantes quanto a do tradutor conseguiram alcançar uma apreciação artística maior que a tradução.

Palavras-chave

Tradução; Adaptação; Interpretação; Teatro; Arte

Abstract

This essay undertakes some comparisons between professions such as director, actor or actress and translation work, mainly with a view to evaluating these activities as artistic (or not) throughout history. It is based on the premise that the classification of an activity as artistic (or not) depends much more on external factors than on intrinsic elements and on the observation that other professional activities that are as creative, authorial and important as that of the translator have achieved a greater artistic appreciation than translation.

Keywords

Translation; Adaptation; Interpretation; Theatre; Art

