

A tradução como criação

PAULO BEZERRA

A TRADUÇÃO de ficção tem como produto final a recriação, mas uma recriação toda derivada da criatividade do tradutor. Logo, o processo tradutório é um processo criador e, por consequência, a tradução também é criação, pois nela interagem duas instâncias criadoras – o autor do original e seu tradutor. Este parte de uma criação já concluída e a transforma em produto “secundário” (sem juízo de valor!), segundo expressão do ensaísta russo P. Topior, isto é, transforma-a em uma obra segunda mas de valor equivalente, cuja realização exigiu um grau de criatividade diferente daquele empregado pela primeira instância criadora, mas, por certo, não inferior como criatividade. Porque o tradutor sempre é levado a escarafunchar os desvãos de sua língua, sua riqueza vocabular, seu manancial de ditos e provérbios, suas formas de linguagem gestual, enfim, seus múltiplos recursos semânticos e morfossintáticos na tentativa de resolver problemas similares que o original lhe impõe. Ele sabe que trabalha com uma obra acabada, que precisa dar nova vida a essa obra, precisa realizar uma operação de Caronte, para usar uma metáfora de Topior, mas de tal forma que as personagens do barco-texto não percam a memória e a obra atravesse a contento o seu Estige, chegando viva à outra margem: à língua e à cultura de chegada, do tradutor. Para construir essa travessia, o tradutor tem de passar por um processo criador semelhante ao vivido pelo autor do original, guardadas, é claro, as devidas diferenças e especificidades. Segundo Borís Pasternak (1985, p.316), grande poeta e grande tradutor, “cada avanço diário pelo texto coloca o tradutor em situações antes vividas pelo autor. Dia após dia ele reproduz os movimentos um dia realizados pelo grande protótipo”.

Como diálogo de culturas

Vista sob esse ângulo, a tradução é um diálogo de individualidades criadoras de diferentes culturas, isto é, um autêntico diálogo de culturas, no qual o tradutor escarafuncha as entranhas do original, ausculta as vozes que o povoam, entranha-se no às vezes quase insondável da linguagem, compenetra-se da vida de suas personagens; em suma, embebe-se do original para poder interpretá-lo em seu conjunto e dar-lhe uma nova vida, vida essa, porém, marcada pela singularidade dos múltiplos modos de ser da língua e da cultura do tradutor, por sua individualidade criadora. Nesse sentido, Bakhtin nos oferece uma reflexão, que, embora trate de diálogo de culturas no campo da literatura, pode ser estendida, sem nenhum exagero, à tradução como diálogo e interação entre culturas. Vejamos a passagem.

Existe uma concepção muito vivaz, embora unilateral e por isso falsa, segundo a

qual, para melhor se interpretar a cultura do outro é preciso como que transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro... É claro que certa compenetração na cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de sua interpretação; entretanto, se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor. A *interpretação criadora* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura e nada esquece. A grande causa para a interpretação é a *distância* do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que pretende interpretar de forma criativa... Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade *aberta*, mas se enriquecem mutuamente. (Bakhtin, 2003, p.365-6)

Eis algumas questões efetivamente novas que podemos acrescentar a uma teoria da tradução: o ato de traduzir é uma compenetração na cultura do outro, mas uma compenetração dialógica na qual a “*interpretação criadora* não renuncia a si mesma”, mas mantém suas peculiaridades, sua individualidade como marca de sua própria cultura, que usa de seus infinitos modos de dizer para recriar o espírito do original, trazer, do modo mais próximo possível do original, as formas de ser do outro, dando-lhe o colorido específico de sua cultural nacional. Como afirma, citando Bielinski, Nikolai Lyubímov, grande tradutor russo de Rabelais, Cervantes, Swift, Flaubert e outros clássicos, “Uma imagem correspondente, assim como uma frase correspondente, nem sempre estão em visível correspondência com as palavras: é preciso que a vida interior da expressão traduzida corresponda à vida interior do original”.

Em minha experiência de tradutor, tenho muitos exemplos que, a meu ver, correspondem à noção bakhtiniana de interpretação criadora, bem como à ideia de correspondência de Bielinski citada por Lyubímov. Cito alguns. Na tradução de *Crime e castigo* (p.524), Raskólnikov conversa com a irmã Dúnia, que está atormentada com a decisão dele de entregar-se à justiça pela morte da velha e lhe pergunta se o fato de ele assumir o sofrimento pelo seu ato já não apaga metade do crime. “ – Crime? Que crime?... O fato de eu haver matado um piolho nojento, nocivo, uma velhota usurária, que não faz falta a ninguém? Quem mata esse ladrão tem cem anos de perdão!”

Ao pé da letra, a frase “Quem mata esse ladrão tem cem anos de perdão!” está assim redigida no original russo: “*staruchónku protséntitsu, nekomu ne núj-nuyu, korotuyu ubit’ sorok griekhóv prostyát*”, isto é, “uma velhota usurária, que não faz falta a ninguém, por cuja morte perdoam-se quarenta pecados” (p.400). Em português esse “perdoam-se quarenta pecados” soaria como tradução, ao passo que “tem cem anos de perdão” é similar ao provérbio “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”. Não usei o verbo “roubar” porque Dúnia não falou de roubo, mas de crime, e Raskólnikov não se apropriou de nada da velha: largou debaixo de uma pedra o que tirara do baú. O que pesou em minha decisão foi dar ao espírito do original o espírito equivalente em português do Brasil,

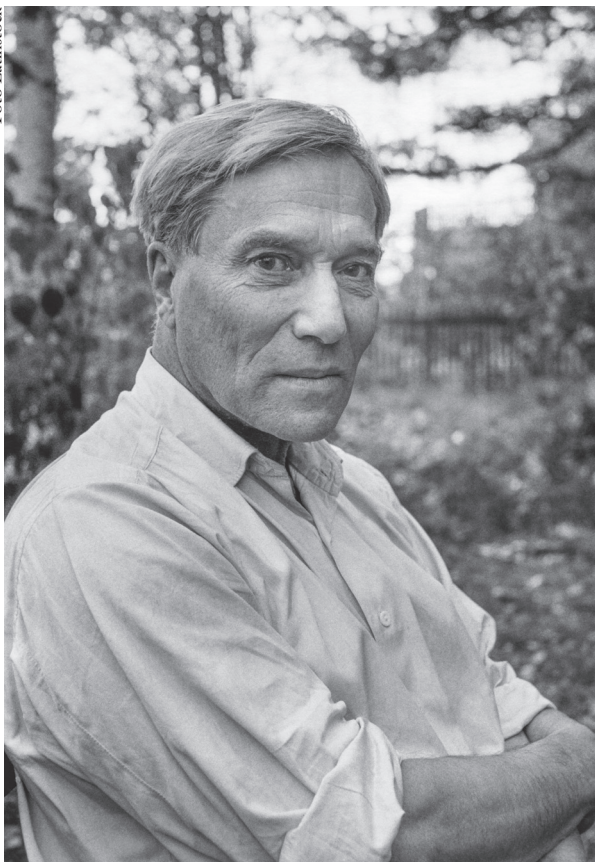
pautando-me pela referida afirmação de Bielinski: “é preciso que a vida interior da expressão traduzida corresponda à vida interior do original”.

Vejamos outro exemplo de tradução do espírito e não da letra. Em *Os irmãos Karamázov* (p.736), Grúchenka narra sua visita a Mítia (Dmitri) na prisão, e a reação dele quando ela lhe contou que levava pastelões para o polaco, seu primeiro caso amoroso, que estava doente, e diz: “Mas Mítia levantou-se com quadro pedras na mão...”. No original está assim: “*A Mítia-to vskotchil s rugátelstvami*”, o que ao pé da letra significa “Mas Mítia levantou-se de um salto com xingamentos”. O verbo russo *vskotchit’* tem como primeiro significado “pular, investir contra alguém” em atitude agressiva, e, na frase citada, vem reforçado pelo substantivo plural “xingamentos”. Em português do Brasil, “levantar-se com quatro pedras na mão” significa levantar-se com atitudes ou palavras agressivas. A interpretação que dei à frase de Grúchenka está em consonância semântica com o original russo, mas a forma é nossa, brasileira. Trata-se, portanto, da interpretação criadora de que fala Bakhtin.

Um terceiro e último exemplo

A língua russa tem duas partículas expletivas – *déskat’* e *mol* – cujo emprego introduz uma espécie de discurso indireto livre muito peculiar, indicando que as palavras que se seguem são discurso ou ideias alheias. Quando muito usadas, dão a ideia de reiteração de uma circunstância recorrente no discurso do narrador ou de uma ou mais personagens de uma narrativa, e procura inserir veladamente o leitor numa espécie de diálogo com o narrador. O senhor *Golyádkin*, protagonista e narrador de *O duplo*, usa à exaustão a partícula *déskat’* com o intuito de se justificar ora perante um interlocutor, ora perante o leitor. Não traduzir a partícula significaria deixar uma séria lacuna no texto, usar o repelente “dir-se-ia”, como aparece em algumas traduções, só deturparia o sentido do discurso. Optei por uma expressão bem corrente na língua portuguesa – “*sabe como é*” – que parece não dizer nada, mas a meu ver resolve perfeitamente a circunstância discursiva do original. Vejamos um exemplo. Desesperado com o sucesso do seu imaginário duplo, que ocupa na escala burocrática e na vida social todas as posições com as quais ele, senhor *Golyádkin*, havia sonhado e para as quais fora preterido, o senhor *Golyádkin* vai procurar o chefe supremo das repartições burocráticas na casa do próprio, mas inicialmente é interrogado, barrado pelo porteiro e forçado a se explicar com ele.

- Eu meu amigo, sou aquele... *Golyádkin*, o funcionário, o conselheiro titular *Golyádkin*. Pois, sabe como é, vim me explicar...
- Aguarde, não pode...
- Meu amigo, não posso aguardar; meu assunto é importante, é um assunto urgente...
- Sim, mas o senhor vem da parte de quem? Trouxe papéis?
- Não, meu amigo, venho por conta própria... Anuncie, meu amigo, assim; “ele disse, sabe como é, veio se explicar”. (p.206)



Borís Pasternak (1890-1960).

Temos aqui duas diferentes circunstância de emprego do *déskat*³: na primeira, o senhor Golyádkin, interrogado pelo porteiro, transmite a ideia de que foi tratar de uma circunstância corriqueira e procura atingir a compreensão do interlocutor: “*sabe como é*, vim me explicar”, sugerindo que todos batem à porta do chefe com esse fim. Na segunda, incumbe o interlocutor de anunciar ao chefe a presença dele, Golyádkin, e a circunstância discursiva deixa bem claro que a expressão “*sabe como é*” é bivocal, sairá dos lábios do porteiro mas ao mesmo tempo é expressão do próprio Golyádkin. Ademais, ao dirigir-se ao chefe usando “*sabe como é*”, o porteiro estará reiterando a circunstância corriqueira de que todos batem à sua porta para se explicarem. Aqui está em jogo o espírito e não a letra do discurso, que só pode ser resolvido pela criação. É como diz Lyubímov: “a literalidade amortece o sentido, o espírito do discurso o vivifica”.

No texto citado, Bakhtin levanta outra questão que me parece essencial. Diz ele: “A grande causa para a interpretação é a *distância* do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que pretende interpretar de forma criativa”.

De fato, interpretar um texto do século XIX no século XXI é um desafio bastante difícil de resolver, tendo em vista que o tradutor é um homem do seu tempo e não consegue fugir a um considerável grau de atualização. O tradutor

que traduz direto do original é um mediador entre o autor e seus leitores na língua da tradução. Para tanto, precisa pautar-se pelo velho e bom adágio: nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Não pode arcaizar demais a linguagem, senão obrigará seu leitor a permanentes consultas aos dicionários, nem modernizar demais, sob pena de perder a perspectiva do contexto da obra. Dostoiévski usa, com muita frequência, a expressão “*govorit’ skorogovórkoï*”, que significa falar com a rapidez de um raio. A tradução mais fiel seria “falar feito metralhadora”. Só que a metralhadora foi inventada muito tempo depois da morte de Dostoiévski. Seria uma modernização excessiva da linguagem e uma deturpação do contexto da obra. Nesse caso, a solução fica por conta de uma interpretação criadora da obra e de seu contexto.

Operação com sentidos

A primeira questão a ser levada em conta pelo tradutor que pretende traduzir uma obra de ficção é a seguinte: a tradução de ficção não opera com significados, mas com sentidos, tal qual ocorre com a própria literatura como arte. A tradução pertence ao campo do discurso, é uma operação com linguagem, e essa, por sua vez, “é uma representação do sentido” (Meschonnic, 2010, p.57). Isso posto, afasta-se de saída um dos maiores e por vezes mais nefastos perigos para tradução de ficção: a ilusão de literalidade.

A tradução como arte é produto de uma subjetividade especial, que, mesmo traduzindo obra alheia, procura dar vida própria na língua de chegada, fazendo do original uma obra independente numa outra língua, numa outra cultura, dando-lhe uma nova existência histórica. Trata-se da produção de uma dessemelhança do semelhante, pois, ainda que a obra seja a mesma, com o título original e o nome original de seu autor, não é uma cópia do original, porque a tradução faz dele uma obra em movimento, sujeita a diferentes interpretações, convivendo em isonomia com obras escritas na língua de chegada e sendo lida à luz de outros valores culturais, de outra psicologia da recepção assim como das tradições da literatura dessa língua outra. Essa nova condição – a de obra em movimento, mantém a unidade da obra, que, segundo Meschonnic (2010, p.XXXI), “é da ordem do contínuo pelo ritmo e a prosódia”, enriquece a obra traduzida com os valores que nela insere a interpretação do outro que a lê. É isso que dá vida própria a uma obra traduzida. Aí a individualidade criadora do tradutor é questão de primeira essência. Suas potencialidades criadoras se mobilizam para criar a forma adequada à seara de sentidos que enfeixam a obra, desprezando de saída a ilusão do “dois mais dois são quatro”, forma simplista da ilusão de literalidade. O que importa compreender é que a tradução de literatura, seja poesia, seja prosa, é antes e acima de tudo arte. Arte, como diz Lyubímov, é produto da criação, e a criação é incompatível com a literalidade. Portanto, traduzir uma obra não é repeti-la em outra língua, mas criar uma dessemelhança do semelhante na qual a obra é a mesma sendo diferente e vice-versa, recriando o conjunto de valores que sedimentaram o original na forma mais adequada ao melhor padrão estético

possível da literatura da língua de chegada, plasmado no discurso empregado pelo tradutor. Em suma, traduzir um original à altura de suas qualidades estéticas implica encontrar a poética adequada à sua manutenção na ordem do contínuo, na ordem aberta do discurso. A dessemelhança do semelhante permite à obra traduzida manter seus valores essenciais, semânticos e estéticos, numa poética pautada pelo espírito do original graças ao engenho criador do tradutor.

A tradução de poesia ou prosa é uma forma de recepção interliterária, de conhecimento de povos. É, também, uma das formas de sobrevivência da obra em outra língua, em outra cultura e muito especialmente em outra época, que tem sua própria maneira de conceber a literatura e a arte e uma recepção específica da literatura como arte. A tradução é um diálogo de culturas, uma interação do “meu” com o “do outro”, uma troca solidária na qual a língua de chegada, transformada em discurso pelo tradutor, empresta-se à obra “do outro” para torná-la realidade estética num contexto “estranho”, onde ela se torna um Jano bifronte: primeiro pertence à arte da palavra comum ao sistema literário da língua de partida, depois à arte da palavra comum ao sistema literário da língua de chegada. Aí a obra traduzida ganha vida própria, ganha autonomia em relação ao sistema que a gerou. Passa a integrar o sistema da língua da tradução, e, por meio desse, também o sistema da literatura universal. A arte de traduzir possibilita a uma obra transcender seu espaço, seu tempo e sua cultura e universalizar-se na língua na do outro, transcendendo seu espaço e seu tempo..

Língua/linguagens

Ao iniciar a tradução de uma obra, o tradutor tem de estar consciente de que não se traduz língua, mas aquilo que uma individualidade criadora – o autor – faz dela, isto é, traduz-se linguagem, ou melhor, linguagens, à medida que cada falante é uma nesga do universo sociocultural e sua linguagem marca sua pertença a certo segmento social e exprime seu grau de escolaridade, seu nível cultural e até sua saúde mental ou falta dela. Portanto, num romance as modalidades de linguagem variam segundo o número falantes e suas respectivas peculiaridades, e cada um desses tem seu próprio padrão de linguagem. Cabe um destaque especial para o narrador, que geralmente é alguém que usa o padrão erudito e universal de linguagem, o que “facilita” a vida do tradutor, que domina a norma culta da língua e a emprega em seu ofício tradutório. Mas nem tudo são flores na tradução da linguagem dos narradores, pois há narradores que mesclam mais de um ou vários padrões de linguagem em seu discurso. Nesse sentido, há desafios imensos a serem encarados, e cito dois apenas no campo da prosa romanesca para não esgarçar o assunto: Riobaldo de *Grande sertão, veredas*, que mescla os padrões erudito e popular em sua linguagem, e muitos narradores de Dostoiévski. Neste, a fluidez ou sinuosidade da linguagem depende do grau de proximidade ou afastamento em que o narrador se encontra em relação à personagem falante: quando o universo da personagem se turva, turva-se igualmente sua linguagem, e isso contagia o discurso do narrador. Há

ainda casos quase extremos como o do senhor Golyádkin, protagonista e narrador de *O duplo*, personagem que tem o sistema nervoso central desestruturado e, como consequência, um discurso sintaticamente desestruturado, que chega à quase intradutibilidade. Bakhtin (2003, p.183-4) afirma que o autor não cria as personagens por critérios apenas estéticos; ele as pré-encontra no mundo real, com tudo aquilo que as caracteriza como personas desse mundo real, e as convencionam como personagens literárias. Isso alerta o tradutor para um aspecto essencial da tradução literária, sobretudo numa obra de muitos falantes: cada um deles tem sua marca caracterológica, seu padrão de linguagem, seu modo próprio de falar, seu tom de voz, em suma, sua dicção. Traduzir o discurso de cada falante segundo sua dicção, sua sintaxe é o maior desafio para o tradutor. Vencê-lo significa impedir que todas as personagens de um romance falem do mesmo jeito. É difícil? Dificílimo! É possível? Sim, desde que o tradutor estude, separadamente, a fala de cada personagem antes de iniciar a tradução. Isto o fará penetrar fundo em todos os desvãos do original, sentindo a língua.

Sentir a língua

O russo costuma falar de uma coisa que me agrada muito: *tchuvsto yaziká*, que traduzo ora como sensibilidade linguística, ora como sentir a língua quando usada nas conversas comuns, ou sentir a linguagem quando se trata de literatura. Sentir a língua ou linguagem do outro é sentir o outro, entrar em alguma empatia (ou antipatia) com ele para tentar captar as nuances de sua personalidade. Quando traduzimos literatura entramos em atividade estética porque traduzimos a arte da palavra. Também nesse caso Bakhtin nos oferece uma reflexão que podemos aplicar em grande parte ao processo tradutório como uma interação dialógica com o outro. Diz o mestre: “O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele (no modo, na forma possível dessa compenetração)” (ibidem, p.23).

Ora, eu mesmo vivi esse processo na tradução de *O duplo*. Para traduzir a contento as vicissitudes do discurso do narrador-protagonista, precisei compenetrar-me do senhor Golyádkin, das sinuosidades do seu discurso, que são o reflexo direto do seu psiquismo desestruturado, senti os seus gestos como um ator que representa gestos de personagens, senti as suas vacilações, seus medos e amarguras, seu sentimento de injustiçado, e até o único momento de afetividade em toda a narrativa. Golyádkin vive numa terrível solidão, toda sua história é marcada pela ausência total de qualquer laivo de afetividade. Vendo frustrados todos os seus sonhos, cria um duplo para realizar em seu imaginário aquilo que ele não consegue realizar na dura e crua realidade do seu dia a dia. Em casa, em diálogo com seu duplo, vive o único momento de afetividade em sua vida, solta-se de repente, descontra-se, conversa de igual para igual, de forma amistosa e natural com ele. A descontração o faz proferir a frase, que aqui vai primeiro ao pé da letra: “Ah, seu patife, tens culpa diante de mim”. Ora, essa é uma frase

solene para o único momento de afetividade em toda a vida de Golyádkin. Por estar compenetrado do clima, colocado no lugar dele, como que coincidindo com ele, sentindo-me como ele estava se sentindo, transformei a frase solene em frase carregada de afetividade: “Ah, seu patife, tens culpa no meu cartório”. Se eu mantivesse a literalidade da frase solene, a personagem diria uma coisa e eu traduziria outra. É aquilo que diz Lyubímov: a literalidade amortece o sentido, o espírito do discurso o vivifica.

Então, sentir a língua de onde se traduz é compenetrar-se totalmente, embeber-se dela, vivenciar sua sonoridade, seu ritmo, pensar com seus múltiplos recursos morfológicos e sintáticos, captar e vivenciar a afetividade e também a hostilidade que emanam das falas das personagens. Em suma, entranhar-se na língua de partida, encarnar-se, “despersonalizar-se” temporariamente nela, diluir-se na dicção dos seus falantes e assumir seu gestual como um ator que representa falas alheias. Mas para que a tradução aconteça, eu como tradutor não posso permanecer em estado de eterna “despersonalização” no outro, pois, ainda segundo Bakhtin, “a compenetração deve ser seguida de um retorno a mim mesmo” para que eu possa me reencarnar em meu discurso na minha língua, em consonância com seus múltiplos valores, para produzir uma tradução em bom português, com as formas de expressão típicas do nosso modo brasileiro de falar e escrever.

Psiquismo e ritmo

Toda língua tem um ritmo próprio, mas cada indivíduo a emprega segundo suas peculiaridades. A fala de cada indivíduo traduz o ritmo de funcionamento do seu psiquismo, sua fluência ou perturbação manifesta-se em sua sintaxe ora coerente e harmoniosa, ora incoerente e descontínua, dependendo do estado de saúde mental ou de espírito de cada falante. No caso de personagens como o senhor Golyádkin, protagonista de *O duplo*, cujo sistema nervoso central é desestruturado e mescla momentos de tranquilidade apenas razoável com outros extremamente desestruturados, o ritmo da sintaxe do seu discurso, descontínua, atabalhoada e muito amiúde desconexa, traduz o sentido do seu psiquismo, de sua psique angustiada, provocando frequentes lapsos desse discurso, que em vários momentos da narrativa beira a intradutibilidade. Acrescente-se que a narrativa é a representação de um desdobramento de personalidade, com todas as implicações decorrentes de tal desdobramento. Escrevi a respeito (Bezerra, 2011, p.246) em meu posfácio à edição de *O duplo*:

Traduzir a fala de uma personagem de consciência desdobrada é traduzir sua linguagem igualmente desdobrada na fala de seu presumível interlocutor imediato, tresdobrada nas falas de outros interlocutores eventuais ou imaginários. O ritmo dessa fala é o ritmo do pensamento truncado, sinuoso e descontínuo da personagem, que ora parece interrogar, ora exclamar, ora desejar dizer algo cujo sentido se embaralha na ponta da língua, e o discurso deixa sempre uma forte sensação de inacabamento, de lacuna a ser preenchida e uma grande interrogação para o leitor. Dostoiévski organiza essa fala numa pontuação tão truncada,

sinuosa e descontínua como o fluxo do pensamento de Golyádkin, o que pode levar o leitor habituado às normas padrão da escrita à falsa sensação de improbidade de tal pontuação. No entanto, o que está em jogo é a homologia entre o ser e o modo de representá-lo, pois seria antinatural que uma personagem dotada de um psiquismo desestruturado como o do senhor Golyádkin falasse uma linguagem fluente e clara. Portanto, o ritmo de sua fala traduz seu modo de perceber o mundo e os homens, isto é, traduz o sentido que ele põe nas coisas, pois, como diz um dos maiores teóricos da tradução, “entendo o ritmo como a organização do sentido do discurso, a organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso” [Meschonnic, 2011, p.43].

Traduzir é interpretar, mas é também e, sobretudo, superar a interpretação, recriando o ritmo da obra na língua de chegada com uma poética que dê conta dos múltiplos sentidos e do modo de ser do original. Como diz o mestre de todos nós que no Brasil trabalhamos com literatura russa: “O ritmo de uma tradução não terá muito a ver com o modo como o tradutor assimilou os ritmos do país de origem da obra e os do universo de chegada?” (Schneiderman, 2011, p.85).

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEZERRA, P. O laboratório do gênio. In: DOSTOIÉVSKI, F. *O duplo*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PASTERNAK, B. *Seleção em 2 tomos*. Moscou: s. n., 1985, t.2, p.316.

SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, um ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RESUMO – O texto analisa a relação entre tradução e recriação, focalizando as diferenças e semelhanças entre a criação primária de uma obra, isto é, a construção da obra por seu autor, e a tradução como criação secundária, isto é, a re-enformação do original na língua de chegada, na qual a obra primeira ganha uma nova existência, torna-se independente do original. Analisa, ainda, a contribuição da teoria literária de Mikhail Bakhtin para uma eventual teoria da tradução, bem como a contribuição de outros grandes mestres para o tema.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução, Recriação, Teoria literária, Mikhail Bakhtin, Teoria da tradução.

ABSTRACT – The essay examines the relationship between translation and re-creation, focusing on the differences and similarities between primary creation, i.e., the construction of a work by its author, and translation as secondary creation, i.e., the new form

taken on by the original in the target language, acquiring a new existence and gaining independence. It also analyzes the contribution of Mikhail Bakhtin's literary theory, as well as the contribution of other great masters, to an eventual theory of translation.

KEYWORDS: Translation, Re-creation, Literary theory, Mikhail Bakhtin, Translation theory.

Paulo Bezerra estudou e especializou-se em tradução na Universidade Lomonóssov de Moscou. É doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, livre-docente em Literatura Russa pela USP. Traduziu mais de 50 obras do russo para o português, das quais 45 foram publicadas. Foi professor de Teoria Literária na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, professor de Língua e Literatura Russas na USP, é professor aposentado pela cadeira de Teoria Literária na UFF. Traduziu, entre outras, as seguintes obras: de L. S. Vigotski, *Psicologia da arte* e *A construção do pensamento e da linguagem* (Martins Fontes); de M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (Forense Universitária), *Estética da criação verbal* (Martins Fontes); de F. Dostoiévski, *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov* (Ed. 34). @ – bazel@uol.com.br

Recebido em 4.9.2012 e aceito em 14.9.2012.