

# Relações entre autor(a), tradutor(a) e revisor(a) na prosa literária contemporânea

---

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v55i1.3866>

**Leila Cristina de Melo Darin<sup>1</sup>**

## Resumo

Este artigo visa cotejar a representação do autor(a), do revisor(a) e do tradutor(a) em dois romances contemporâneos: *História do cerco de Lisboa* (1986), de José Saramago, e *Essa gente* (2019), de Chico Buarque de Holanda. A representação desses perfis na diegese literária ganhou especial ênfase nos anos 1990 com a chamada “virada ficcional” que abriu espaço para o estudo da ficcionalização de figuras que retratam escritores, leitores, tradutores, editores, revisores e intérpretes na literatura e em outras artes. O pressuposto subjacente é o de que o universo da ficção é um espaço privilegiado para a observação de como são caracterizados/as personagens cuja vida profissional está ligada à escrita e à reescrita de textos, e como sua interação se dá no mundo para eles/as criado.

**Palavras-chave:** virada ficcional; tradução; revisão; José Saramago; Chico Buarque.

---

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo, Brasil; [ldarin@uol.com.br](mailto:ldarin@uol.com.br); <https://orcid.org/0000-0002-3831-4342>

## Relationships between author, translator and proofreader in contemporary literary prose

### Abstract

This article aims to compare the representation of the author, the proofreader and the translator in two contemporary novels: *História do cerco de Lisboa* (1986, *The History of the Siege of Lisbon*), by José Saramago, and *Essa gente* (2019), by Chico Buarque de Holanda. The representation of these profiles in the literary diegesis gained special emphasis in the 1990s with the so-called “fictional turn”, which paved the way for the study of the fictionalization of figures/characters who portray writers, readers, translators, editors, proofreaders, and interpreters in literature and other arts. The underlying assumption is that the universe of fiction is a privileged position to observe how characters whose professional lives are linked to writing and rewriting texts are characterized, and how their interaction takes place in a world created for them.

**Keywords:** fictional turn; translation; proofreading; José Saramago; Chico Buarque.

### Introdução

A literatura tem se constituído um terreno extremamente fértil para a representação de comportamentos, afetos, crenças e posicionamentos, seja de indivíduos ou de grupos sociais, graças à capacidade de escritores e poetas de criarem, a partir do vivido e do imaginado, personagens e tramas que, ao mesmo tempo, retratam e refratam o mundo que conhecemos como real. Por meio de alusões diretas ou bastante sutis, o ser humano é recriado em figuras das mais variadas, em uma laboriosa e consistente tradução que tanto denuncia limites como explora potenciais. Cada texto literário é um universo à espera de leitores que mergulhem em sua trama e desvendem-recriem sentidos que o texto anuncia e tangencia. Nesse cenário, os personagens surpreendem, cativam, intrigam, com suas personalidades cheias de nuances e peculiaridades, capazes de realizar o improvável, de confirmar ou desafiar expectativas e estereótipos.

É com base nessa percepção que, na década de 1990, dentro da área dos Estudos da Tradução, emergiu o que se denominou *Ficcional Turn*, ou “virada ficcional” (Beebe, 1994), que propôs a análise de obras literárias a partir da perspectiva da ficcionalização de figuras que “encarnam” escritores, leitores, tradutores, editores, revisores e intérpretes, tanto na literatura quanto em outras artes. Como defende Thomas Beebe (1994 *apud* Dong-Mei Ma, 2018, tradução própria<sup>2</sup>), “[...] se a ficção se distingue de outras formas de discurso

---

2 No original: “[...] if fiction is distinguished from other forms of discourse in its propensity to ‘play’ with the given ideologemes of its cultural context [...]the espaço best place to trace the ideology of translation is through its fictional embodiment”.

por sua propensão ao 'jogo' com determinados ideogramas de seu contexto cultural", então "o melhor lugar para rastrear a ideologia da tradução é através da personificação ficcional". Observar como esses perfis profissionais, derivados da experiência de estar no mundo, se articulam na narrativa literária pode ser revelador e produtivo para a reflexão sobre questões sociais, políticas, éticas e sobre questões de poder.

A partir dessa premissa, o presente artigo procura explorar dois universos ficcionais a fim de cotejar as diferentes caracterizações de personagens cuja vida profissional está ligada à escrita e à reescrita de textos. As obras em questão são *História do cerco de Lisboa* (1986), de José Saramago, e *Essa gente* (2019), de Chico Buarque de Holanda.

A análise do romance de Saramago aqui apresentada se baseia em grande parte no capítulo escrito por Rosemary Arrojo (2018) intitulado "Authorship as the affirmation of masculinity – José Saramago's *The History of the Siege of Lisbon* and Isaac Babel's 'Guy de Maupassant'" ("Autoria como afirmação da masculinidade – *A História do Cerco de Lisboa* de José Saramago e 'Guy de Maupassant', de Isaac Babel"), publicado no livro *Fictional Translators*. As observações sobre o romance *Essa gente* se fundamentam no capítulo 3 de *Transfiction and Bordering Approaches to Theorizing Translation* (2023), de autoria de Darin. Ambos os estudos de apoio partilham da base conceitual estipulada pelos teóricos da "virada ficcional", à qual nos referimos acima.

## **A história da História do Cerco de Lisboa**

José Saramago (1922-2010), renomado escritor, dramaturgo e jornalista português, foi membro do Partido Comunista de seu país, tendo sofrido censura e perseguição durante a ditadura de Salazar e mais tarde se envolvido na Revolução dos Cravos, de 1974, que conduziu o país à democracia. Foi o primeiro autor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, aplaudido tanto pelo romance *Levantado do chão* (1982), obra que teve como foco um tema histórico, assim como pelas outras obras que se seguiram, como *Memorial do convento* (1982); *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984); *A jangada de pedra* (1986); e *História do cerco de Lisboa* (1989). Esses romances, afinados com as tendências contemporâneas da escrita literária, mesclam fatos históricos e narrativa ficcional, visando problematizar a história registrada – a dita história oficial.

Escrito na década de 1980, *História do cerco de Lisboa* responde às inquietações de seu tempo geradas principalmente pelo pensamento pós-moderno, no que diz respeito às relações entre linguagem e poder e ao questionamento das narrativas oficiais, das verdades históricas e das identidades nacionais. Nessa perspectiva, o romance revisita o passado histórico de Portugal ao propor uma nova versão do episódio do Cerco de Lisboa, de 1147, por meio da inserção de um "não" à narrativa oficial, que muda o rumo da história e desestabiliza o mito das "glórias da nação". A revisão crítica do passado instaura uma

nova interpretação, que põe em xeque a “veracidade” das narrativas históricas e provoca uma reflexão sobre as bases que alicerçam a memória nacional.

Em *História do cerco de Lisboa*, observa-se um claro hibridismo entre história e literatura, o que situa a obra como metaficção historiográfica ou novo romance histórico. O título faz referência ao episódio de 25 de outubro de 1147, quando da conquista de Lisboa aos mouros, que ocuparam a Península Ibérica durante oito séculos. Há pouca documentação sobre o cerco, apenas relatos que exaltam a retomada e consolidação do reino de Portugal e o papel das forças militares dos cruzados, configurando uma aliança entre o poder da Igreja Católica e o poder político, nas mãos de Dom Afonso Henriques, o rei Fundador.

A narrativa inicia com um diálogo que introduz dois personagens por meio de suas ocupações profissionais: o protagonista do romance, Raimundo Silva, que é revisor em uma editora, e o doutor historiador, um conhecido de Raimundo, que lhe entrega um livro de História para ser revisado para publicação, intitulado *História do cerco de Lisboa* (observa-se aqui o uso de *mise en abyme*). A história é contada na terceira pessoa por um narrador onisciente intruso, que se posiciona, emite opiniões, simpatiza-se com os mouros e critica a mentalidade católica medieval.

O diálogo entre os dois personagens diz respeito ao episódio do Cerco e ao universo da produção dos livros, isto é: a tipografia, a revisão, o processo de reescrever várias vezes a mesma obra até o escritor encontrar o tom e a forma almejada, o uso do *deleatur* – sinal de revisão usado para indicar a letra ou palavra a ser suprimida do texto. Há, também, uma reflexão sobre os gêneros textuais, na qual o doutor define seu livro como sendo um livro de “História”, segundo a classificação tradicional. O revisor Raimundo, porém, contrapõe o argumento do doutor alegando que “tudo quanto não for vida é literatura, a história também, a história, sobretudo” (Saramago, 1989, p. 15).

Já nessa passagem, Saramago problematiza as diferenças clássicas entre “história” e “ficção”, situando-as como narrativas fora da vida, portanto, ambas literárias por natureza, uma vez que “a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se a história” (Saramago, 1989, p. 16). Porém, o narrador chama a atenção para as diferentes formas de narrar: enquanto a literatura descreve os detalhes pessoais das ações dos personagens e oferece mais elementos para a reimaginação dos possíveis acontecidos, a narrativa historiográfica se concentra no núcleo da ação, enfocando a importância histórica para a consolidação de determinados fatos.

Ao apropriar-se de fatos e personagens históricos, o romance evidencia seu caráter híbrido, o que o define como “metaficção historiográfica” (Hutcheon, 1991, p. 21). Como observa Duarte (2014), além da problematização da história oficial, estão presentes: a distorção consciente da história, mediante omissões, exageros e anacronismos; a

autorreflexividade e a metaficção, a paródia e a intertextualidade; o emprego de uma linguagem coloquial para tratar de fatos históricos; e a desconstrução de conceitos que estão na base das narrativas históricas tradicionais, com ênfase na impossibilidade de conhecer a verdade histórica/a realidade.

As reflexões e os questionamentos sobre “história” e “ficção” prosseguem ao longo do processo de revisão do livro, empreendida por Raimundo. A arquitetura do romance passa a apresentar uma narrativa complexa que alterna entre dois planos narrativos temporais: o primeiro situa-se no presente de Raimundo, personagem na casa dos 50 anos, que mora em Lisboa e trabalha como revisor há vários anos, cercado pelo historiador e outros personagens. O segundo plano temporal da narrativa se situa em 1147, durante o episódio histórico do Cerco de Lisboa e inclui personagens como Dom Afonso Henriques e outras figuras históricas.

Na trama, durante a revisão da obra do historiador sobre o Cerco de Lisboa, o protagonista questiona a veracidade dos fatos históricos e o modo como esses são produzidos, observando que os argumentos que os sustentam são frágeis:

[...] foi à fonte limpa das historiografias modernas, buscou e encontrou, bem me queria a mim parecer, Machado, crédulo, copiou sem conferir o que haviam escrito Frei Bernardo de Brito e Frei António Brandão, é assim que se arranjam os equívocos históricos, Fulano diz que Beltrano disse que Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história (Saramago, 1989, p. 45).

Raimundo percebe que a história oficial nada mais é do que uma compilação de discursos, cuja origem é questionável em vários sentidos e que, portanto, fogem à comprovação. Diante da dúvida sobre a veracidade dos fatos históricos relatados, ele decide interferir diretamente no texto, guiado por sua pesquisa e visão sobre o episódio histórico, e acrescenta o advérbio “não” em uma passagem crucial para o desenrolar dos fatos: “os cruzados “Não” auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e, portanto, passou a ser verdade” (Saramago, 1989, p. 50). Dessa forma, o revisor altera radicalmente o sentido do texto, já que contradiz o que dizem os relatos históricos sobre os cruzados terem ajudado as forças de Dom Afonso Henriques a tomar Lisboa dos mouros.

O revisor é chamado pelo editor para explicar sua interferência no texto e é posto sob a supervisão de sua chefe, Maria Sara. Raimundo pede desculpas ao historiador e envia uma errata, mas Maria Sara, uma mulher atraente com quem ele terá um relacionamento amoroso, estimula-o a escrever a nova versão da história do cerco de Lisboa, o que o transforma naquilo que ele sempre desejara ser: escritor.

A partir do “não”, altera-se o passado da cidade, mas o revisor precisa estar atento às consequências para o presente, uma vez que a chegada de Maria Sara na trama é fundamental, pois ela é a grande instigadora para que ele escreva a nova história; assim, a reconstrução da História do Cerco se vê condicionada pelo presente.

### ***Essa gente, à margem e na contramão***

Sétima obra literária do também compositor e dramaturgo brasileiro Chico Buarque de Holanda<sup>3</sup>, o romance *Essa gente* (2019) retrata muitas das questões prementes que o Brasil vivia à época. A prisão do então ex-presidente Lula da Silva em 2018 – e sua consequente inelegibilidade – e a vitória do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro para a presidência do país geraram uma acirrada polarização entre a direita e a esquerda, desestabilizando a economia e instaurando uma violência política que levou a assassinatos e chegou a provocar brigas e rupturas entre familiares e amigos. A esse cenário de insegurança, somou-se a pandemia de coronavírus de 2019, que o governo bolsonarista se negou a reconhecer, deixando a população desinformada e sem apoio. O país passava por uma situação de desconfiança generalizada nas instituições; multiplicaram-se as notícias falsas e os conflitos nas redes sociais; o governo fez cortes acentuados nas verbas para a cultura e educação. Chico Buarque, intelectual da esquerda, retrata esse cenário de crise em seu romance, cuja história se passa no bairro do Leblon e na zona sul do Rio de Janeiro, onde a população por ele retratada sofre a violência, a desigualdade social (a pobreza desoladora de um lado e a vida de ostentação dos endinheirados), o medo e os preconceitos de gênero.

A obra narra a história de um escritor em crise, Manuel Duarte, que sofre um bloqueio criativo e não consegue escrever um novo romance. Em um jogo de espelhamento – Buarque, o autor, cria o personagem Duarte, paralisado pela dificuldade de escrever um romance, enquanto, de fato, o escreve; curiosamente, à medida que o leitor avança na leitura, participa do próprio processo de materializar/escrever o romance que o protagonista procura, sem sucesso, escrever. Observa-se o uso de metaficção e de autoficção, bem como o apagamento das fronteiras entre ficção e realidade.

Nada é casual nessa laboriosa construção na qual a crítica social caminha de mãos dadas com procedimentos estéticos que se coadunam com a contemporaneidade. Temos a capa, que reproduz com letras minúsculas toda a trama; o título, dedicado aos párias e marginalizados; a narrativa fragmentada em minicapítulos e relatos, alinhavada por gêneros textuais variados: diários, cartas, notificações judiciais, transcrições de conversas telefônicas, notícias de jornal e da televisão e relatos de sonhos estranhos; a voz do protagonista predomina, mas mistura-se a outras e há textos anônimos, recortes de jornal.

---

<sup>3</sup> Doravante Chico Buarque.

São 69 minicapítulos, encabeçados pela data e o local onde ocorrem os fatos, porém os relatos não seguem uma sequência linear, sendo embaralhados de forma descontínua. Como Darin e Leite (2021, p. 89) observam a respeito da obra: “Os aparentes diários são intercalados com cartas de autoria do narrador protagonista, cartas de outras personagens para ele, ou cartas trocadas entre as personagens e sobre as quais (cartas) o narrador não parece ter conhecimento”.

Os textos giram em torno dos impasses de Duarte quanto a suas tentativas de redigir uma nova obra – o protagonista tem um único livro bem-sucedido, o romance histórico *O Eunuco do Paço Real* –, e em relação a seus problemas amorosos, financeiros, sociais. Tais questões são ambientadas em um espaço urbano marcado por desigualdades, no qual os que mais sofrem são os moradores de rua, os travestis, os homossexuais, os negros, as mulheres, os pobres. Em *Essa gente*, constata-se “[...] uma preocupação com o tempo, certa urgência em falar do Brasil de hoje, em denunciar os problemas que sofre o Rio de Janeiro no século XXI, tais como a violência policial, as milícias, a corrupção praticada pelos políticos, a descrença no sistema judiciário” (Darin; Leite, 2021, p. 87).

Dentre os minitextos, nos deparamos, no final do romance, com um recorte de jornal, noticiando a respeito do protagonista: “Escritor encontrado morto em apartamento no Leblon” (Buarque, 2019, p. 189). Diante disso, pergunta-se o leitor: afinal, quem era a voz narrativa desse livro?

A vida pessoal do protagonista-escritor Duarte é um caos: tem dois casamentos fracassados, não tem dinheiro, não tem onde morar, tem um filho adolescente com quem não consegue se comunicar e vive em meio à violência urbana da cidade do Rio de Janeiro. Pode-se dizer que a representação do escritor no romance endossa estereótipos bastante conhecidos sobre o escritor de literatura, como, por exemplo, a visão idealizada do escritor que não tem horários e compromissos, desafia as convenções e vive uma vida cheia de aventuras. De fato, Duarte atende a tais expectativas.

No entanto, seu cotidiano prosaico e sua dependência de favores das ex-mulheres, dos amigos e de seu editor põem por terra qualquer ideia romântica do escritor como aquele que pode prescindir das responsabilidades da vida material e social. Aliás, o romance inicia com uma carta de Duarte a seu editor, pedindo mais um adiantamento de seus *royalties* e prometendo um romance que lhe dará “grandes alegrias”.

Acompanha e inspira a vida do protagonista escritor a tradutora Maria Clara, cuja parceria se dá tanto no campo pessoal, uma vez que foi casada, tem um filho com ele e continua amiga do escritor, como no campo profissional, pois atua como revisora da escrita literária do então marido. Neste romance, a escrita, a tradução e a revisão desempenham um papel de destaque.

## Escritor, revisor, revisora: retratos que escondem preconceitos

Feita esta breve apresentação dos dois romances, vejamos, primeiramente em *História do Cerco de Lisboa*, como são caracterizados os personagens que representam o escritor, o revisor e a revisora.

Na obra de Saramago, a história é narrada, em grande parte, pelo revisor Raimundo. Como leitor profissional do livro do historiador, realiza uma subversão que altera drasticamente o relato do episódio histórico, com consequências que se estendem até o momento presente da (re)escrita do livro. Tal ação desestabiliza a ideia de separação ou oposição entre literatura e história, passado e presente, realidade e ficção, revisão e autoria e, como ressalta Arrojo (2018), entre autor e leitor, já que Raimundo assume-se um leitor que reescreve o que lê.

Tais questões, suscitadas pela natureza metaficcional de *História do Cerco de Lisboa*, bem como por outras obras do autor português, são instigantes e têm sido objeto de crítica por parte de pesquisadores das áreas de história e de estudos literários. Contudo, apesar de o romance ser reconhecido por incitar ao questionamento de dicotomias que há séculos se mantêm incontestadas, gostaríamos de ressaltar a leitura empreendida por Rosemary Arrojo (2018) dada sua perspectiva inovadora. Arrojo aponta que a oposição entre revisão e escrita autoral é claramente descrita dentro de uma visão hierárquica segundo a qual, como se lê no romance, os autores “vivem nas alturas, não gastam o precioso saber em despiciências e insignificâncias, letras feridas, trocadas, invertidas” (Saramago, 1989, p. 1). O foco de análise da teórica brasileira recai especificamente na relação entre revisão e escrita autoral e em seus desdobramentos.

A respeito do trabalho de revisão, o narrador onisciente em terceira pessoa expressa sua opinião, lembrando ao leitor que a revisão figura como uma das profissões mais mal pagas do mundo (Saramago, 1989, p. 18): segundo o narrador, o perfil do revisor pode ser definido como aquele que gosta de livros, mas tem pouca instrução e nenhum talento para a criação literária. A atividade de revisão de textos – o exercício da leitura profissional – é retratada como monótona, entediante, exercida em isolamento, desinteressante e, portanto, nada motivadora ou criativa. Raimundo, imbuído de sua tarefa de revisor, afirma que, ainda que detecte erros no dito texto original, não o alterará, pois segue a cartilha que prega: “primeiro mandamento do decálogo do revisor que aspire à santidade, aos autores deve-se evitar sempre o peso de vexações” (Saramago, 1989, p. 36).

Um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga, não é prestidigitador, respeita o que está estabelecido em gramáticas e prontuários, guia-se pelas regras e não as modifica, obedece a um código deontológico não escrito mas imperioso, é um conservador obrigado pelas conveniências a esconder as suas voluptuosidades, dúvidas, se alguma vez as tem, guarda-as para si, muito menos porá um não onde o autor escreveu sim, este revisor não o fará (Saramago, 1989, p. 49).

Por intermédio da voz do personagem historiador e autor de *História do Cerco de Lisboa*, há uma nítida hierarquia entre escrever e revisar. Enquanto o revisor é comparado a um anjo da guarda que não quer modificar o que está registrado no texto, o escritor, por sua vez, goza da prerrogativa de discordar do que está escrito e continuamente alterar e aprimorar o que escreveu.

A transgressão que Raimundo deliberadamente opera em sua revisão à versão histórica na qual trabalha descumpra os “mandamentos” e expectativas da profissão, e atende a sua leitura crítica e a sua pulsão da escrita<sup>4</sup>. Essa ruptura provoca a entrada de Maria Sara na trama – a jovem que deverá supervisioná-lo, mas que, na contramão de seu dever, o “transforma” em escritor. Por meio do incentivo da jovem, Raimundo ganha força e vigor criativo para realizar-se como escritor. É sobre a relação entre esses dois personagens que Arrojo, diferentemente de outros críticos, irá lançar luz, valendo-se de sua percepção atenta e aguçada aos estereótipos de gênero.

Segundo Arrojo, a trajetória de Raimundo reflete uma das associações mais persistentes, recorrentes e invisibilizadas da cultura ocidental, qual seja, a de que a sexualidade masculina está fortemente associada ao poder de produzir literatura, sendo o autor visto como “o pai, o progenitor, o procriador, um patriarca estético cuja caneta é um instrumento de poder gerador tal como seu pênis” (Gilbert; Gubar, 2000 *apud* Arrojo, 2018, p. 109, tradução própria<sup>5</sup>). A esse estereótipo enraizado, corresponde a visão da mulher frágil, pouco ambiciosa e constantemente preocupada com o bem-estar dos outros – atributos que, de fato, definem Maria Sara: ela cuida das necessidades materiais e psíquicas de Raimundo, incentivando-o a alcançar seus objetivos e deixando de lado e renunciando a seus próprios desejos. Vale lembrar que, embora a personagem feminina tenha uma formação mais especializada e ganhe um salário mais alto do que o de Raimundo, pois é a coordenadora de todos os revisores, ela assume uma função secundária, apoiando-o e o inspirando, para que ele alcance seus objetivos.

Sob essa perspectiva, a autoria e o poder da escrita, no romance, podem ser entendidos como atividades produtivas ligadas à masculinidade, ao passo que a revisão e a leitura são representadas como práticas reprodutivas estereotipicamente femininas e feminilizantes, que pressupõem uma dedicação abnegada à escrita alheia e, portanto, ausência de iniciativa e criatividade.

Assim, metaforicamente falando, colocados lado a lado como um casal, Raimundo e Maria Sara parecem representar a oposição ideal entre autoria e

---

4 A pulsão da escrita, tomada como pulsão de escrever, é abordada por Philippe Willemart, em *O universo da criação literária* (Sebastião, 2021, p. 989).

5 No original: “[...] as a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis”.

leitura: enquanto a figura do autor não precisa temer a competição de sua querida leitora, a última mostra-se satisfeita em sua posição ancilar (Arrojo, 2018, p. 117, tradução própria<sup>6</sup>).

A argumentação elaborada com base no papel do leitor profissional na obra saramaguiana é estendida para reflexões sobre o trabalho do tradutor, que, como defende Arrojo em muitas de suas publicações, está sujeito a expectativas muito semelhantes. Bastaria citar a proximidade entre o decálogo do revisor, mencionado pelo narrador do romance português, que preza a “contenção” da atuação do profissional, e as palavras atribuídas ao filósofo e poeta lírico da Roma Antiga, Horácio (65 AEC), que adverte contra os excessos do tradutor, quando introduz o conceito de *fidus y fie*: “Nem fiel tradutor tratares de traduzir palavra por palavra, nem imitador te lançares numa situação embaraçosa” (*Ars poética*, 1961 *apud* Furlan, 2001, p. 24). O critério “situação embaraçosa” dependerá do julgamento do autor ou de outra “voz da verdade” sobre a interpretação presumida no texto de chegada. Arrojo (2018) defende que o fato de a tradução e a revisão serem potencialmente ameaçadoras da estabilidade do original faz com que se estejam sujeitas à super regulamentação.

## Escritor, tradutora e revisora: papéis colados

No romance *Essa gente*, as relações entre traduzir, revisar e escrever se articulam de modo a deixar entrever a proximidade entre essas práticas e as contradições com as quais a sociedade as percebe<sup>7</sup>.

Dentre outros subenredos, a trama envolve o escritor Manuel Duarte e sua ex-esposa Maria Clara, tradutora e revisora. Logo no início da obra, o leitor entra em contato com três cartas trocadas entre Maria Clara e um tal Mr. Balthasar, autor do romance que ela está traduzindo do inglês para o português brasileiro. As cartas são assinadas pela tradutora e, a partir delas, podemos depreender o conteúdo das cartas enviadas pelo autor. Na primeira delas, o autor teria solicitado acesso à versão em português antes do lançamento do livro.

Em um tom bastante cordial, a tradutora responde estar muito satisfeita em saber do interesse do autor em ler a tradução antes do lançamento do livro, o que se justifica porque, segundo ela, o autor conhece espanhol e parece ter familiaridade com o Brasil, já que é grande fã da Bossa Nova. Ela adverte que alterou e retirou alguns sinais de

---

6 No original: “Hence, metaphorically speaking, paired together as a couple, Raimundo e Maria Sara seem to represent an ideal opposition between authoring and reading, the latter is content in her ancillary position”.

7 A presente discussão leva em consideração os *insights* apresentados no capítulo intitulado “The Representation of the Translator in Chico Buarque de Holanda’s *Essa gente* Impertinent Letter, Irony, and Co-authorship” (Darin, 2023, p. 54-66).

pontuação e termina afirmando que aguarda sua vinda ao Brasil e nutre por ele “imensa e antiga admiração” (Buarque, 2019, p. 10).

A esta carta, segue-se outra, também dirigida a Mr. Balthasar e assinada pela tradutora, através da qual depreendemos que o autor ficou irritado com as alterações feitas pela tradutora.

Por meio de sua resposta, inferimos que o autor não gostou das mudanças realizadas pela tradutora, principalmente quanto à correção de incongruências que ela aponta na escrita do próprio romance em inglês. Maria Clara então explica que as incongruências se devem à falta de coerência textual do original: como o personagem pianista pode manter os dedos no acorde e trocar olhares com uma mulher no *silêncio* da sala? Diante das intervenções da tradutora, o autor teria recomendado a ela ater-se ao texto, ao que ela contesta, de forma irônica, que fará, dado que “o autor é sempre soberano” (Buarque, 2019, p. 11). Ao questionar as observações do escritor, a tradutora traz à tona a disputa pelo poder entre escritor e tradutor literário pela palavra final.

As objeções à tradução para o português, feitas por Balthasar, incluem adjetivos que considera pouco adequados ao contexto. Por exemplo, a escolha de “voluptuosa” para descrever uma mulher deitada em cima do piano, em vez de “faminta,” como o autor prefere, deve-se ao que ele chama de “furor semântico” da tradutora.

Maria Clara recebe esses comentários como críticas descabidas e questiona a autoridade do autor. Afinal, seu conhecimento de português, diz ela, parece resumir-se a músicas da Bossa Nova e chega a sugerir que as observações não devem ter sido feitas por ele, mas por sua “secretária cubana”, que aparenta ser uma leitora bem pouco qualificada para opinar sobre a versão do romance em português brasileiro. A posição da tradutora quanto a suas decisões reflete o desejo de estabelecer a sua reescrita como a leitura correta e subverter a ordem hierárquica tradicionalmente estabelecida entre texto de autoria e tradução.

Uma terceira carta redigida pela tradutora é apresentada ao leitor como resposta a mais uma mensagem de Balthasar. Infere-se que o autor ficou extremamente ofendido com os argumentos e insinuações da tradutora, pois considera a carta ‘an impertinent letter’ (Buarque, 2019, p. 11). Nesse embate entre autor e tradutora, fica evidente a convicção que o autor tem de que ele controla o sentido verdadeiro e derradeiro da obra, e de que, como autor, ele não erra. Balthasar não se propõe a considerar as sugestões e se coloca como proprietário não só do texto que escreveu, mas também de suas interpretações, leituras e traduções.

No caso em questão, a personagem Maria Clara assume uma posição mais contemporânea e encara abertamente o conflito pelo poder de determinar o sentido, chegando mesmo a declarar: “saiba que cogito simplesmente não assinar a tradução do seu extenso romance, ou fazê-lo sob pseudônimo” (Buarque, 2019, p. 11-12). Mas, em seguida afirma que *não* renuncia a sua assinatura, reforçando a visibilidade de sua participação no romance, já que está ciente de que há um espaço garantido na publicação em português para sua assinatura, prova de seu *status* de autora da tradução.

A carta encerra com “chave de ouro”. Com uma ironia longe de sutil, a tradutora afirma que tem certeza de que o romance terá “grande êxito comercial” no Brasil (Buarque, 2019, p. 12). Dessa forma, ela desempenha a função de leitora crítica do livro de Balthasar e avalia o romance como produto comercial, negando sua pretensão literária – enviando a Balthasar, desta vez, uma carta deliberadamente impertinente.

Partindo de um primeiro contato cordial e afável, a relação entre autor e tradutor torna-se tensa devido à postura assumida pelo autor diante de alterações feitas na tradução, as quais considera indesejadas e inoportunas. Balthasar recomenda à tradutora que se atenha ao que está escrito, isto é, que seja fiel, neutra e se mantenha invisível no texto – reforçando a crença de que leitura e tradução devem ser atividades passivas diante de um texto cujo sentido está pré-determinado. Por fim, o autor chama a tradutora de impertinente, ao que ela rebate de forma veemente, chegando a pôr em dúvida a qualidade do romance.

Este episódio tem consequências para a tradutora. Mais adiante, o leitor se depara com uma correspondência do editor Petrus, para quem Maria Clara trabalha como tradutora, na qual ele lhe diz para “não dar início à tradução do novo romance de Balthasar, pois seu agente literário lhe dissera que o autor gostaria de experimentar um novo tradutor”, ao que acrescenta: “Deve haver algum mal-entendido” (Buarque, 2019, p. 3). Observa-se que, apesar de reconhecer a competência da tradutora, o editor acata a determinação do agente literário, sem discussão.

A palavra do agente literário, que representa o autor, é outra figura masculina que tem voz no processo de reescrita; ao fim e ao cabo, a tradutora perdeu o trabalho. Em oposição à tradutora, alinham-se autor, editor e agente literário, representantes do sistema de mecenato econômico, cultural e de *status* (Lefevere, 2007).

Além de tradutora, Maria Clara é também revisora da produção literária do ex-marido, Manuel Duarte. Observa-se que a personagem feminina se entrega à revisão dos capítulos escritos por Duarte com o mesmo empenho com que traduz: é leitora cuidadosa e intervém nos textos de acordo com seu conhecimento textual e estilístico, numa clara demonstração da aproximação que experimenta entre as três práticas textuais: revisar, traduzir, reescrever.

Ela sabe bem seu papel na carreira de Duarte. Em uma carta ao ex-marido, a personagem lhe diz abertamente que ela é a única revisora disposta a “aparar teus excessos, completar teus pensamentos, ou mesmo acrescentar parágrafos inteiros que porventura terás imaginado” (Buarque, 2019, p. 182). A revisora é plenamente ciente de sua participação nos manuscritos de Duarte.

O protagonista, por sua vez, também reconhece a importância da revisora para a qualidade de suas narrativas. Por exemplo, após a separação, Duarte se pergunta, em tom de desamparo, como poderá escrever seu novo romance sem a ajuda de Maria Clara: “Qual mulher vai fingir assombro e me cobrir de beijos de madrugada por eu lhe revelar peripécias inéditas da minha narrativa?” (Buarque, 2019, p. 158).

A fim de trazer para o leitor essas questões, Chico Buarque engendra uma trama carregada de ironia. Desta vez, é Petrus, editor dos romances do ex-marido e dono da editora para a qual Maria Clara faz traduções, quem dirige a ela um discurso manipulador.

Valendo-se da longa amizade que tem com Maria Clara, o editor pede discrição e revela que Duarte havia pedido um adiantamento e entregue a ele uns esboços do próximo livro, que a editora se veria obrigada a recusar, pois careciam de correção gramatical e da leitura rigorosa que ela fazia dos romances quando eram casados. Prossegue dizendo que quase chega a acreditar em algumas fofocas maldosas que corriam na editora, segundo as quais Maria Clara reescrevia totalmente os livros do então marido, e pede a ela que faça uma indispensável reaproximação intelectual com o “nosso Duarte”. O argumento do editor é falsamente desinteressado e apela para a relação pessoal que Maria Clara tem com o escritor, “pai do seu filho”. A linguagem pretensamente cordial e afetiva, mas carregada de clichês, se justifica com base na suposição de que editor e tradutora partilham de uma nobre causa comum: “salvar” o escritor.

É importante destacar que, embora ciente do trabalho de reescritora que Maria Clara desempenha, Petrus não usa com ela um tom profissional e não fala abertamente dos limites de Duarte, que não cumpre prazos, não tem disciplina e, segundo consta, não sabe dar acabamento linguístico e estilístico a seus romances. O discurso de Petrus é ambíguo, duplo: de um lado, expõe a incompetência do escritor. De outro, o protege, escondendo dele o que todos já sabem: que Maria Clara é coautora dos romances e Duarte depende dela.

Atendendo ao pedido nada ético de Petrus, Maria Clara envia uma carta a Duarte, na qual se refere à “benévola intromissão do nosso caro editor” (Buarque, 2019, p. 34). Suas palavras de apoio sugerem que sua parceria intelectual com Duarte é ofuscada por sua postura tradicional de esposa, cujo dever é proteger o homem da família de críticas e de verdades constrangedoras.

Assim, ela lhe diz – quer dizer, mente – que Petrus teve uma ótima impressão inicial do esboço de seu novo projeto literário, que requer apenas uns poucos ajustes. Além disso, reitera que acredita em seu grande talento como romancista e, para que ele tenha o sossego necessário para criar, Maria Clara lhe oferece o escritório de sua casa onde ele costumava escrever, e que ela mantém intocado, inclusive com os dicionários e gramáticas.

A tradutora consciente, que desafia a interferência do autor Balthasar em sua tradução, dá lugar à dócil revisora e coautora do escritor com quem foi casada e se mantém afetivamente ligada. Como entender essa contradição?

## **Maria Sara e Maria Clara**

A comparação entre as personagens femininas retratadas nos romances de Saramago e de Chico Buarque é bastante reveladora. Seus nomes são curiosamente muito próximos: ambas são Maria, cuja origem, provavelmente hebraica, significa “senhora soberana” ou “a vidente”. Arrojo (2018) traz a informação de que Sara também é um nome hebraico e significa “filha do rei, princesa”, sendo um nome bíblico, citado no Antigo Testamento para a esposa de Abraão e mãe de Isaac. O nome da personagem de Chico Buarque combina a ideia de senhora soberana com Clara, cuja origem latina, *clarus*, quer dizer “claro”, “brilhante”, “cheio de luz”.

Quando observamos os nomes das duas mulheres, percebemos que há certa coerência com seus destinos e com as particularidades de seus perfis. Maria Sara tem sua soberania (Maria) de certa forma limitada por seu papel como “filha do rei” (Sara), estando condicionada a servir e agradar a figura masculina, no caso, seu amante Raimundo, que ela “promove” a escritor. Já Maria Clara, por sua vez, é uma Maria soberana que tem luz própria, pois desempenha com sucesso seu trabalho de tradutora e se sente realizada como coautora literária dos textos rascunhados pelo (ex)marido.

O paralelo entre as personagens inclui o fato de ambas serem leitoras e revisoras de escritores com quem mantêm laços afetivos e sexuais. Em sua análise da narrativa de Saramago, Arrojo nota que a função de Maria Sara na narrativa é ajudar Raimundo Silva a se tornar escritor; algo similar ocorre com Maria Clara que, quando revisa os manuscritos de Duarte, não só corrige erros e imprecisões, como dá a eles qualidade literária, assumindo-se como uma verdadeira *ghostwriter*. Cada uma a sua maneira desempenha uma função meramente (e pretensamente) secundária ao dar apoio a seus homens, sem, no entanto, ocupar o lugar de produtoras textuais.

A aceitação do papel de coadjuvantes que Maria Sara e Maria Clara assumem requer reflexão. Embora sejam mais preparadas intelectualmente e ganhem mais do que seus

companheiros, as duas altruisticamente lhes dão suporte e os aplaudem. Arrojo descreve o relacionamento de Maria Sara com muita agudeza: “enquanto a figura do autor não precisa temer a competição de sua querida leitora, esta se satisfaz com sua posição ancilar” (Arrojo, 2018, p. 117, tradução própria<sup>8</sup>).

Quanto a Maria Clara, há inúmeras referências a sua importância para os textos de Duarte, que lhe escreve: “[...] estive atarefado demais com meu romance. Calculo que em três ou quatro meses poderei encaminhá-lo à editora, não sem antes submeter ao seu crivo, se não for lhe pedir demais” (Buarque, 2019, p. 64). O editor Petrus, em carta a Duarte, reitera a competência da tradutora (e, diríamos nós, reescritora):

Escrevi outro dia para a Maria Clara e fiquei a par dos seus problemas de saúde. Desejo-lhe melhoras, em nome de todos nós aqui na editora, onde ela é querida e admirada não só como sua esposa por tantos anos, mas como a melhor tradutora que até hoje passou pela casa. Também sei que a Maria Clara, com seus imensos conhecimentos linguísticos, esporadicamente contribuiu com ligeiros e precisos ‘toques’ para o acabamento dos seus livros (Buarque, 2019, p. 137-138).

Os argumentos de Arrojo em sua análise de *História do Cerco de Lisboa* nos parecem sólidos o bastante para sustentar uma interpretação coerente. A fim de refletir sobre a atribuição de determinadas características às figuras ficcionais, a teórica recorre aos estereótipos que circundam as profissões ligadas à (re)escrita em sua conexão com visões simplificadas de gênero socialmente construídas e mantidas. Assim, no romance de Saramago, a relação entre Raimundo e Maria Sara revela preconceitos arraigados sobre as profissões de revisor e escritor, sendo a escrita autoral vista como território masculino, e a revisão, como seara feminina.

Um exame das relações entre Manuel Duarte e Maria Clara aponta para um padrão similar, porém marcado por particularidades advindas de um relacionamento mais contemporâneo e mais crivado de contradições e tensões.

Tradutora consciente do valor de seu trabalho, Maria Clara defende sua tradução diante das objeções do autor Balthasar e usa de ironia para zombar de seu suposto poder sobre o texto, apelando a uma fórmula calcada em uma visão estereotipada, conforme afirmamos acima: “o autor é sempre soberano” (Buarque, 2019, p. 11). Apesar de sua reação assertiva e até belicosa com o autor, a personagem feminina apresenta uma evidente passividade e “docilidade” ao exercer sua atividade de revisora-reescritora dos manuscritos do (ex)marido, suposto autor. Ela o empodera, por assim dizer, ao transformar

---

<sup>8</sup> No original: “[...] while the figure of the author doesn't need to fear competition from his loving reader, the latter is content in her ancillary position”.

seus escritos em textos literários e o “protege”, ao tentar poupá-lo do enfrentamento com seus limites como escritor.

O comportamento da personagem Maria Clara decorre de concepções enraizadas em práticas sociais de uma cultura patriarcal, que reforçam o perfil maternal da mulher como parte inerente de seu caráter. Maria Clara (assim como Maria Sara) opta por cuidar e acolher seu companheiro, como se ele fosse seu filho: incentiva-o a produzir, para que se realize e brilhe, à custa do silenciamento de sua voz e do apagamento de seu desejo.

Dentro dessa lógica, é compreensível que a personagem buarquiiana mantenha intacto o quarto onde Duarte escrevia seus originais (como se costuma fazer com o quarto do filho, sempre disponível para ele voltar), como se esse quarto não fosse, na verdade, seu espaço de criação, tanto financeiramente, pois mantido por meio de suas traduções e interpretações, como simbolicamente, como espaço de sua revisão/produção textual. No final do romance, vivendo em Portugal com sua amante, Laila, a revisora envia uma correspondência ao ex-marido, na qual afirma que o que nutre pelo escritor está mais próximo de um sentimento maternal: “Notarás por estas linhas que a distância só me aproximou de ti. Não te assustes, contudo, pois como mulher estou muito bem servida, e está mais para maternal o sentimento que me inspiras” (Buarque, 2019, p. 182).

## **Considerações finais**

A breve comparação que propusemos neste artigo ancorou-se nos pressupostos da virada ficcional nos Estudos da Tradução, segundo a qual a caracterização de personagens nas narrativas literárias tem muito a oferecer como material de investigação para estudiosos e pesquisadores da área.

Observamos nas obras de Saramago e Chico Buarque que a incorporação, na trama ficcional, de ideias sobre o que é revisar, traduzir e escrever reflete crenças difundidas nas sociedades portuguesa e brasileira sobre relações hierárquicas que entronizam/elevam o labor do escritor e colocam no segundo degrau o tradutor e o revisor. Tais pressupostos vêm perversamente atrelados aos de atribuição de gênero: quem escreve, produz e cria é o homem, cabendo à mulher as práticas textuais “meramente mediadoras” de traduzir e revisar.

Não acreditamos que os dois romances tratem igualmente dessas relações. Em Saramago, o foco recai sobre a transgressão de Raimundo, o que acaba por promovê-lo de revisor para escritor graças tão somente à intervenção de Maria Sara, quem, a despeito de ser sua coordenadora chefe, mantém-se ao seu lado, na posição de assistente e incentivadora.

A representação do escritor, da tradutora e da revisora em *Essa gente* apresenta-se mais nuançada e repleta de ideias e sentimentos contrários entre si. A imagem do escritor é ora exaltada por conhecidos de Duarte, que veem o contato com o autor de um romance famoso como algo prestigioso, ora é desqualificada em função da vida desregrada e mesmo da falta de competência do personagem como profissional da escrita.

Maria Clara é retratada como tradutora contestadora e atuante, o que configura uma imagem mais próxima das reivindicações sociais da mulher na contemporaneidade. Como reescriitora dos esboços literários do (ex)marido Duarte, assume uma atitude conciliadora e maternal, na contramão da luta pelo empoderamento profissional da mulher nas sociedades ocidentais e por sua visibilidade no mundo editorial.

Analisar essas representações em elaborados contextos ficcionais, dentro dos quais é possível vislumbrar comportamentos, questões e situações que despertam o leitor para aspectos até então desconhecidos, é um estímulo à reflexão e à teorização. Na companhia de Miletich (2018), podemos concluir que a criatividade do texto literário instiga à conscientização de estereótipos ultrapassados, que menosprezam determinadas práticas discursivas em favor da manutenção de determinado *status quo*.

## Referências

ARROJO, R. *Fictional Translators*. Rethinking Translation through Literature. London & New York: Routledge, 2018.

BEEBE, T. O. The Fiction of Translation: Abdelkebir Khatibi's Love in Two Languages, *Substance*, v. 23, 1994.

BUARQUE, C. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DARIN, L. The Representation of the Translator in Chico Buarque de Holanda's *Essa gente*: Impertinent Letter, Irony, and Co-authorship. In: SPITZER, D. M.; OLIVEIRA, P. (ed.). *Transfiction and bordering approaches to theorizing translation*. New York: Routledge, 2023.

DARIN, L.; LEITE, M. J. A Contemporaneidade de *Essa Gente*, de Chico Buarque de Holanda. In: SILVA, M. P.; NAVAS, D.; PEREIRA, M. M. (org.). *Produção literária contemporânea em Portugal e no Brasil*. Curitiba: Bagai, 2021.

DONG-MEI, M. Fictional turn in translation studies. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, v. 182, Série ICEEMR, Atlantis Press, 2018.

DUARTE, B. M. História do cerco de Lisboa: A prosa teórico-histórica experimental de José Saramago. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 2, n. 3, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-03/235BrunoDuarte.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2024.

FURLAN, M. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – Os Romanos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 11-28, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5881>. Acesso em: 15 mar. 2024.

GILBERT, S.; GUBAR, S. *The madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEFEVERE, A. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. São Paulo: Edusc, 2007.

MILETICH, M. Dragomans Gaining Footing: Translators as Usurpers in Two Stories by Rodolfo Walsh and Moacyr Scliar. *Hikma: estudios de traducción*, v. 17, p. 175-193, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6752072> Acesso em: 30 jun. 2024.

SARAMAGO, J. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEBASTIÃO, A. K. de A. Pulsão da escrita e liberdade em Maria Gabriela Llansol. In: David, S. N. et al. (org.). *Anais do XXVIII Congresso Internacional Da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*. 1. ed. Campina Grande: Realize Eventos Científicos e Editora Ltda., 2021. v. 28, p. 989-999.