

Os sentidos em palavras: composição do imaginário e sensorial da personagem Beatriz de A tradutora

Thaís Rocha Tavares³⁹

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

Resumo

A estrutura de *A tradutora*, romance de Cristovão Tezza, é fragmentada encenando a forma como a mente da protagonista Beatriz (des)organiza os pensamentos, sensações e acontecimentos cotidianos. O mundo ficcional apresenta-se de forma caótica exigindo que Beatriz traduza signos diversos, para além da profissão de tradutora, interpretando gestos, entonações e sotaques, textos eruditos e produtos da cultura de massa. Sob o olhar da tradutora, como eixo central da narrativa, os demais personagens vão sendo revelados. Para além dessas questões, a protagonista se identifica, envolvendo-se emocionalmente com personagens e situações que ela “viu” em prosas literárias, séries e filmes. Dessa forma, buscamos analisar o aspecto imagético, sensorial e de encenação, assim como as referências cinematográficas que emergem do discurso romanesco de *A tradutora*, a partir do repertório de recepção e imaginário de Beatriz. Com esse intuito, recorreremos a estudiosos que teorizam conceitos relacionados à personagem, imaginação e imagem: Antônio Cândido, Gaston Bachelard, Jacques Aumont e Jean-Paul Sartre.

Palavras-chave

Imaginário. Encenação. Personagem. Literatura brasileira.

³⁹ Mestranda (bolsista CAPES) em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

Introdução

Agrada-me a ideia romanesca como um mundo paralelo ao mundo real – Beatriz, para mim, habita este mundo paralelo. (Cristovão Tezza)

No ensaio *A personagem no romance*, Antônio Candido (2004, p.69) menciona a expressão “homo fictus”, cunhada por Edward Foster para definir a personagem, esse ser ficcional que habita os universos fictícios, fixados no imaginário. A personagem Beatriz, de Cristovão Tezza, é este sujeito ficto que “vive” em diversas obras do autor como *Um Erro Emocional* (2010), *Beatriz* (2011) e *A tradutora* (2016). Em *A tradutora*, Beatriz foi incumbida pelo editor Chaves de traduzir uma obra de um filósofo catalão, nomeado como Felipe T. Xaveste. Ainda, ela procura se desvencilhar de um relacionamento insatisfatório de três anos com o escritor Paulo Donetti. Concomitante a esses acontecimentos, surge uma proposta para ser intérprete de Erik Höwes, um ex-jogador de futebol que viria a Curitiba como representante da FIFA, na organização da Copa do Mundo que seria sediada no Brasil.

O romance de Tezza acompanha a tradutora Beatriz na sua vivência diária, em que os episódios corriqueiros se tornam eventos, devido à importância que ela atribui a esses acontecimentos. A obra focaliza a movimentação psicológica e sensorial da personagem nas relações humanas e com o mundo, criando diversos níveis narrativos que se interpõem na mesma perspectiva. O sincronismo e a fragmentação se apresentam como monólogo interior, em que o ponto de vista do narrador e da personagem se (con)fundem. Sob o olhar de Beatriz, vamos inferindo o perfil e vivência dos demais personagens. O monólogo interior, citando Beth Brait (1985, p.63), se apresenta como a estratégia de narração que apresenta o maior potencial de “expressão da interioridade da personagem”. Na visão de David Lodge, acompanhar o fluxo de consciência de um personagem é como “monitorar essa gravação interminável de impressões, reflexões, questionamentos, memórias e fantasias do sujeito à medida que sensações físicas ou associações de ideias os motivam” (LODGE, 2010, p.57).

A supressão da pontuação e a criação de ambiguidades nas construções sintáticas mostram o trânsito instantâneo dos pensamentos, ações e reações, potencializando a forma caótica como a personagem Beatriz assimila os acontecimentos que a circunda. No excerto a seguir, Beatriz conversa ao telefone com Donetti, constatando o abismo afetivo que se estabeleceu na relação e, ao mesmo tempo, traduz o texto de Xaveste:

— Beatriz?! Você está aí?

— Sim. Preciso traduzir – a voz saiu falhada, quase uma súplica. *É como se eu estivesse acumulando vapor na chaleira, Bernadete, para explodir depois. Mas quem consegue explodir com Paulo Donetti?* Ele estava muito longe dali:

— Comecei a escrever um novo livro. Era isso que eu queria dizer. A explicação já veio com um tom discreto de acusação. *Você me banhando em indiferença, e tudo que eu queria dizer era que estou escrevendo um novo livro.* De seu ego estufado, essa extraordinária confiança exigia que ela imediatamente se jogasse ao chão diante de seu gênio. *Mas não foi você mesma que estabeleceu a lógica da relação?* Outro fio de suor na testa, o batimento cardíaco acelerando-se: então vamos começar tudo de novo? — Talvez fosse isso que eu devesse dizer a ele, mas Beatriz apenas fixou os olhos no monitor, para fugir. *Em sequência, a “ação livre”, já moralmente desgarrada [extraviada??], passa paradoxalmente a ser vista pelo establishment intelectual como gesto condicionado de um sistema opressor transcendente [...].* (TEZZA, 2016, p.48, grifo do autor).

A tradutora imagina, ao mesmo tempo em que vê algo ou conversa com alguém: “Ela voltou a pensar em [...] Erik Höwes, lembrando o telefonema (ao mesmo tempo em que via o envelope branco esquecido na mesinha, a cola úmida já deve ter secado, ela pensou ao acaso)” (TEZZA, 2016, p.35). A experiência do homem no mundo é “caótica irregular, fragmentária”, segundo Philip Whellwright (apud NETTO, 1974, p.50). A inserção de elementos temporais, como datas e horários, surge como uma das pistas que podem ajudar a situar o leitor nessa trama fragmentada.

Rodeada de signos, para além da profissão (de tradutora), Beatriz traduz as falas, gestos, entonações, sotaques, dispondo de forte percepção auditiva e de paladar. A sensibilidade para captar e interpretar o sotaque, o silêncio e pausas, contornos e relevos da fala se expressam em alguns momentos: “ouviu com nitidez” (TEZZA, 2016, p.54), “detalhe na entonação” (TEZZA, 2016, p.52) e “reconheceu no próprio tom da voz um ridículo orgulho” (TEZZA, 2016, p.53).

Maria Paula Frota discorre a respeito da subjetividade no processo de tradução, o que nos remete à personagem Beatriz, cuja escrita tradutora se mistura com acontecimentos: “Considerada sujeito ficto, a tradutora é marcada: por singularidades constituídas como restos ou fragmentos de imagens vistas e de palavras ouvidas - restos que ficam marcados na estrutura psíquica e que se associam (como linguagem)” (FROTA, 2000, p. 269).

Assim, a personagem apreende o mundo e simboliza por meio da fala, de ações, de traduções e por intermédio do imaginário. O imaginário compreende a imaginação, a capacidade de criar pelas forças imaginantes, o que Jacques Aumont se refere como “imagens interiores” (AUMONT, 1993, p.118). Beatriz ao pensar na paixão que, segundo ela, deve ser “bem regada, cresce, ocupa espaço, sobe pelas paredes” acaba por “imaginar um cartum animado” (TEZZA, 2016, p.47). Ela aciona essa faculdade criativa, nas palavras de Jean-Paul

Sartre (1996, p.143), uma espécie de “ilustração do pensamento”, que se relaciona com o acúmulo de experiências ao longo da vida.

Na latência das imagens, a imaginação de Beatriz se desperta constantemente, em contato com estímulos variados. Segundo Sartre (1996, p.92), não existe imagem sem um saber que as constitua, portanto os repertórios de recepção são uma das partes que integram o saber imaginante de Beatriz. Beatriz se apropria das personagens femininas da literatura como “Gabriela”, “Dona Flor” e “Manon Lescault”, para criar imagens e ideias. Além das referências de leitura, ela articula imaginariamente filmes, desenhos animados e séries de TV, mesclando cultura de massa com textos eruditos e situações rotineiras. A maneira como a luz incidiu dentro da casa de Beatriz fez com que ela imaginasse um desenho:

Gostou daquele fiapo de sol cortando o azulejo branco, e **imaginou** um **desenho animado**, a geometria fulgurante de um raio de luz percorrendo um caminho sideral, um **fi** luminoso cortando o nada durante um milhão de anos e rebatendo neste exato momento nas janelas de Curitiba até se acomodar ali, incerto diante dela, um breve sopro - e apagou-se (TEZZA, 2016, p.12, grifo nosso).

Não somente o repertório de recepção povoa o imaginário da protagonista de *A tradutora*, mas, também, as pessoas com quem ela convive. Constantemente, Beatriz imagina a reação da amiga Bernadete, caso contasse determinado assunto, acreditando que a amiga “iria achar graça” (TEZZA, 2016, p.41), que “ambas dariam uma risada gostosa” (TEZZA, 2016, p.80) e que Bernadete lhe perguntaria sobre algo, com “aquele jeito sério dela” (TEZZA, 2016, p.55). A tradutora presentifica irrealmente a amiga, procurando suprir uma ausência, mas é um desejo que se realiza irrealmente, pois é, na visão de Sartre, “uma maneira de *encenar* a satisfação” (SARTRE, 1989, p.167). Na criação de imagens, além da própria matéria do objeto ser irreal, todos os elementos integram essa irrealidade, incluindo indicações de tempo, espaço e duração do objeto, enquanto produto da imaginação (SARTRE, 1989, p.167). Sartre acredita que o objeto enquanto imagem é uma “*falta definida*; desenha-se no vazio” (1989, p.167, grifo do autor).

O exercício criativo da imaginação, para potencializar a formação de imagens claras, icásticas, é uma das questões defendidas por Ítalo Calvino (1990) sobre o ideal de “visibilidade” em *Seis propostas para o próximo milênio*. O autor discorre a respeito da capacidade de pensar por imagens. Daí, surge a preocupação de Calvino que, atualmente, devido ao volume de imagens que chegam até nossos olhos, torna-se mais nebuloso fazer a distinção de uma experiência interior, com aquilo que assistimos há pouco tempo na televisão, proveniente de um imaginário indireto (CALVINO, 1990, p. 107). Para Calvino, antigamente,

devido ao fato de haver um acervo reduzido de imagens fornecidas, era possível inventar imagens e mitos pessoais de forma mais autônoma e autêntica, a partir de combinações “inesperadas e sugestivas” (CALVINO, 1990, p.107).

Em face da vasta influência cotidiana dos estímulos visuais, uma parte ínfima torna-se relevante para alguém, conforme Calvino afirma. Essa pequena parte significativa acaba por integrar um acervo mais sólido e memorável, no qual se recorre para fazer alguma comparação. Beatriz registra, na memória, almanaques, desenhos, filmes, leituras da infância e da vida adulta, que integram e alimentam o imaginário. Esse repertório parece enriquecer as fabulações, as fantasias, ao invés de tolher ou condicionar as imagens a estereótipos comuns. Embora também as imagens difundidas na/pela cultura de massa possam condicionar certas ideias como Beatriz que se surpreende ao ver Erik Höwes, o representante da FIFA, que tem “pinta de artista de cinema” (TEZZA, 2016, p. 87) já que esperava um alemão barrigudo, com barba e um caneco de cerveja na mão. Ao imaginar a figura de Erik Höwes, Beatriz recorre a um acervo próprio de imagens guardadas na memória, da mesma forma que resolve utilizar a ferramenta de busca “google imagem” na internet. (TEZZA, 2016, p.76).

A tradutora parece relativizar o ideal da visibilidade das ideias, colocando dúvidas como: é possível representar imagetivamente abstrações? Essa questão emerge no momento em que Beatriz repensa uma conversa com Chaves: “como é possível *desenhar* o pensamento e a fé?” (TEZZA, 2016, p.201, grifo do autor). Acreditamos que essa pergunta resulta em reflexões a respeito de até onde a visualidade alcança, ou seja, se seria possível apreender imagetivamente a totalidade de elementos abstratos. Diante Beatriz completa a conversa mental: “Toda abstração tem de ser visível” (TEZZA, 2016, p.201). A afirmação de Beatriz parece difícil de atestar, embora seja possível se alcançar uma visualidade mais nebulosa, fragmentada a respeito de determinada abstração. Mas essa abstração tangenciaria uma ideia do que um indivíduo faz, de algo que difere da concepção de outro sujeito. Nesse sentido, a imagem pensada bordearia, mas não chegaria ao cerne, à essência da ideia que foi representada por imagens. Pensar a fé por imagens, por exemplo, traria fragmentos de uma ideia de fé, imagens fugidias cuja totalidade da “fé” parece inapreensível.

Nos momentos de encenação na mente da Beatriz, em que ela imagina as situações, o espaço da consciência (em contraste com o espaço físico) se torna a própria projeção do imaginário dela. Ela se coloca na cena mental, como numa espécie de encenação dentro da encenação (a encenação no nível da história e a encenação na mente da personagem). Além de interagir no plano irreal com Bernadete, com Donetti e o editor Chaves, a tradutora consegue se visualizar em momentos pontuais de sua vida, como no

episódio em que beija o noivo de uma colega. Ao longo da história, ela relembra esse fato, diante de si mesma no imaginário, interagindo irrealmente com o noivo da amiga distante: “Contingência: estado do que pode ou não acontecer; eventualidade e Beatriz se viu, mais de um ano atrás” (TEZZA, 2016, p16). Em outro momento do romance, a recordação é retomada: “a imagem de si mesma avançando em direção a ele, voltava-lhe a martelar a memória” (TEZZA, 2016, p.85). Sentia-se culpada remoendo a situação, chegando à conclusão de que pensar nisso resvalaria “sempre num beco sem saída, como naqueles enigmas infantis dos almanaques da infância” (TEZZA, 2016, p.140). Tentando convencer a si mesma da insignificância daquele acontecimento, ela nomeia o beijo como “uma ceninha no escuro de um filme B” (TEZZA, 2016, p.140). Beatriz faz essa relação de cena mental com filme e utiliza a expressão “filme B”⁴⁰, justamente para enfatizar a pouca relevância desse episódio. É importante observar que a lembrança desse acontecimento surge em momentos diferentes e diluídos no romance (nas páginas 16, 85 e 140).

A mesma cena se repete na memória da tradutora, mas nunca da mesma forma, sempre de maneira a acrescentar algo, a reiterar, ou sob um novo ângulo, como se ela enfatizasse aspectos diferentes, na tentativa de entender, elaborar e antecipar determinada questão. Um fio de lembrança que Beatriz relembra diversas vezes é no instante em que decidiu subir para o apartamento com o Erik Höwes: “Sim, ela havia dito no táxi, depois de vacilar três segundos, olhos no olhos: o momento sem volta. Várias vezes na vida ela viveu esses curtos momentos” (TEZZA, 2016, p.143). Curioso que o “momento sem volta” é retomado constantemente na memória de Beatriz, apesar de que a lembrança não conserva a força da experiência: “as coisas tão sólidas à palma da mão, brutas, inteiras, vão ficando pequenas no retrovisor, viram farelo e somem para sempre, e ficamos apenas com o sopro volúvel da memória” (TEZZA, 2016, p.70).

Sartre (1996, p.91) defende que na meditação visiva, como no ato da leitura, ou assistindo a um filme, “estamos em presença de um mundo e atribuímos a esse mundo tanta existência quanto a que experimentamos no teatro, isto é, uma existência completa no irreal.” A obra representaria a interface entre esse mundo ficcional e o público. (SARTRE, 1996, p.91). Estar diante de uma obra ficcional é, para Sartre, adquirir uma postura que:

⁴⁰ O “Filme B” foi criado na crise econômica nos EUA, (no contexto da quebra da bolsa de Nova York) como uma estratégia de marketing, para atrair o público em sessões de cinema. Criaram-se as sessões duplas nas quais era possível assistir a dois longas-metragens pelo preço de um. Nessas sessões, era exibido um filme de categoria “A”, caracterizado por produções grandiosas, de maior importância e, em seguida, era projetado um filme “B”, (quase sempre) produzido com menor orçamento e critério, necessariamente, para cumprir o papel na estratégia mercadológica. Dessa forma, os filmes “B” ficaram conhecidos como filmes de menor relevância, em relação aos classificados como “A”.

parece-se grosseiramente com a do espectador que, no teatro, vê a cortina levantar-se. [...] Assistir a uma peça de teatro e apreender nos atores os personagens, nas árvores de papel, a floresta [...] é realizar *nos* signos o contato com o mundo irreal. (SARTRE, 1989, p.92, grifo do autor).

Beatriz, meditando sobre o ato de recordar, expressa mentalmente: “nesses quatro dias a memória nem memória é, eu me misturo com as coisas que eu lembro - *you enter no filme*, uma vez Donetti sussurrou *uma coisa muito louca*” (TEZZA, 2016, p.129, grifo do autor). Esse excerto mostra a forte capacidade imaginativa, de abstração de Beatriz que se envolve com a obra ficcional, chegando a “viver” também aquela “realidade”. Donetti acaba por dizer que Beatriz vivencia uma imersão na ficção, beirando a uma suspensão momentânea da consciência de que ela está diante do fictício, de separar vida e ficção. A ênfase em “*you enter no filme*” também apresenta-se como uma reafirmação do status personagem de Beatriz, que vive uma vida dentro da ficção de *A tradutora*. Ela seria uma personagem que se identifica com outras histórias em livros, filmes ou quadrinhos. Quando Beatriz diz “eu preciso só de uma primeira frase como tudo na vida” (TEZZA, 2016, p. 201) parece dizer em nome dos personagens que basta uma primeira frase, uma primeira construção para que sejam concretizados, fixados no imaginário.

Beatriz, além de se envolver com as ficções, também as relembra em situações cotidianas, como ocorre no momento em que o vizinho disse que “é do tempo que se discava o número, *rec-rec-rec-rec* fazia o disco girando [...]” e vêm à mente dela a recordação do filme “Disque M para Matar”⁴¹ e a “imagem de infância do telefone negro, elegante, **cenográfico** [...] o som era estridente e inconfundível” (TEZZA, 2016, p.19, grifo nosso). A menção ao “cenográfico” enfatiza o caráter imagético e de encenação, em que o espaço e os elementos cênicos são importantes para a composição da cena imaginativa. Reiteramos a questão cenográfica a partir de outro fragmento a seguir:

Algumas imagens da vida ficam marcadas para todo o sempre muitas vezes sem nenhuma razão especial, ela pensaria mais tarde, lembrando exatamente daquela sala vazia que era quase uma saleta de interrogatório policial dos seriados de TV, faltando apenas a parede-espelho, de onde outros a veriam em segredo, vasculhando contradições sutis de seus pensamentos. (TEZZA, 2016, p. 84)

Por meio da referência aos seriados policiais, o trecho alude ao próprio acesso que temos, como leitores, aos pensamentos da personagem. Em relação ao “cenário”, em outra

⁴¹ O filme “Disque M para matar” foi dirigido por Alfred Hitchcock e lançado em 1954, a propósito, com um cartaz de divulgação que apresentava o telefone preto. O longa-metragem conta a história de um ex-tenista que resolve vingar-se da esposa que o traiu com um escritor.

ocasião, Beatriz aparece novamente desconfortável, aguardando naquela sala “gelada, ainda rígida e tensa na cadeira” (TEZZA, 2016, p. 91) assemelhando-se à postura de alguém que sente que seria interrogada, ou estaria sendo observada. Nesse sentido, “sala nua e gelada” remete à “cenografia” que auxilia na criação de uma atmosfera psicológica. A própria Beatriz expressa que “os afetos precisam de cenário” (TEZZA, 2016, p. 33) e nessa sala “nua e gelada” ela não consegue criar laços afetivos com Erik Höwes, somente profissionais.

Beatriz, ao pensar nos filmes que já havia visto, quando conheceu Erik Höwes, imaginou que seria como o início de uma “comédia romântica” (TEZZA, 2016, p. 80) e ao finalizar o caso amoroso, ela assimila aquilo como “um outro pequeno final na sequência do filme de sua vida” (TEZZA, 2016, p. 178).

Beatriz sente-se constantemente personagem de uma série ou de um filme. Nesse contexto, o “close” é mais uma ideia presente, que integra o campo do audiovisual e da encenação. Com receio de que Erik Höwes chegasse no momento em que ela estava retocando a maquiagem, “viu-se trêmula no espelhinho redondo, em *closes* e pedaços” (TEZZA, 2016, p. 91). O “close” é um enquadramento próximo, fechado, que direciona o olhar para um detalhe. Costuma ser utilizado para dar um tom mais comovente, dramático para a cena, é um plano mais expressivo, emocional enquanto os planos abertos são mais narrativos, descritivos e de ambientação. Modesto Carone Netto (1974, p.121), em *Metáfora e montagem*, determina que o close possa fornecer informações psicológicas da personagem, captando um detalhe de seu aspecto exterior. No caso de Beatriz, o close dos lábios trêmulos, pode expressar uma tensão interior da personagem, diante do contexto externo (NETTO, 1974, p.121).

A protagonista de *A tradutora* compõe cenas na mente, ao mesmo tempo em que a “vida” ou o Deus diretor (TEZZA, 2016, p.74) compõe as cenas dela, fazendo como se houvesse ali uma figura enquadrando seus momentos, na encenação de si mesma. A sensação de estar sendo observada pelas pessoas ali presentes, poderia ser a própria ideia da conduta e dos papéis sociais. Ainda, os olhares alheios podem remeter aos figurantes ou à equipe que não aparece na produção de um “filme”, mas que observam a protagonista no desenrolar da cena de sua “vida”:

claro que as coisas não são como no cinema, tipo assim, você passa pela porta engata um abraço rodopiante com seu amado maravilhoso e na cena seguinte está nua na cama segurando *naturalmente* o lençol [...] você se levanta para se vestir ou ir ao banheiro, como se houvesse mais alguém ali ou você apenas se protegesse do cinegrafista, do iluminador, do diretor, da produção inteira em torno de você [...] todos que estão ali, mas não aparecem no filme (TEZZA, 2016, p.184, grifo do autor)

Tezza atribui um destaque ao “naturalmente”, como forma de agir de maneira aparentemente irrefletida, espontânea, para ser convincente na encenação. É o que Beatriz faz, por ser uma personagem, mas ao sentir-se como uma personagem de uma história, ela vive como um ser “real” na ficção: “Sentiu-se personagem de um filme, o que encaixava a melancolia momentânea daqueles passos solitários até a praça num sentido maior que só Deus, o diretor, domina” (TEZZA, 2016, p.74).

Outra ideia de encenação associa-se sutilmente à sonoridade da onomatopéia “clact” que pode remeter à “claquete”⁴² considerando que em muitos momentos a tradutora se sente uma personagem de um filme, observando a si mesma diante das situações:

Ela assinou o contrato, *quatro cópias de idêntico teor*, que ele [Erik Höwes] foi colocando uma sobre a outra, deixando a última para a própria Beatriz, esta é a *sua cópia*, [...] e então ajeitou-as verticalmente dando pancadinhas na mesa, devolvendo-as em seguida para sua maleta de couro negro com dois *clacts* para abrir e para fechar, um suspiro, e finalmente fixou os olhos na sua intérprete. (TEZZA, 2016, p.83, grifo do autor).

Erik Höwes poderia ser simbolicamente a figura de um diretor, que ao som do “clact” (ou seja, início da gravação de uma cena) olhou a sua intérprete. A expressão intérprete, além de mediadora entre duas línguas, também atende à noção de alguém que interpreta um personagem.

A tradutora concentra múltiplas aberturas interpretativas, tão inesgotáveis quanto à própria consciência humana. O imaginário de Beatriz é povoado por imagens interiores e diversas referências difundidas na/pela cultura. A forma caótica e fragmentada como a mente de Beatriz (fazendo, também, digressões e projeções) percebe o mundo são os elementos que desordenam e compõem esse universo ficcional de *A tradutora*. Percorrer o labirinto do livro se torna um exercício de unir as peças do quebra-cabeça narrativo, que se encontram desarranjadas, como uma alusão ao próprio quebra-cabeça da mente humana. Ao juntar os fragmentos, vislumbra-se um todo coerente e contínuo, através dessa engenhosa montagem narrativa.

O autor, com a construção do romance, reitera questões que busca trazer a reflexão: o jogo do real e do fictício, da própria ficcionalização da vida, a subjetividade e a memória que (con)funde os acontecimentos. Alude, também, à própria ideia da consciência de encenação dos diversos papéis que desempenhamos em sociedade, que às vezes possuem algo

⁴² Objeto utilizado durante uma filmagem que auxilia na organização de cena e planos e sincronização de som e imagem na montagem de um produto audiovisual.

de “performático”. A obra traz a ficção como a “realidade” da personagem, a “realidade” que a personagem “vive”, sua existência no irreal. Beatriz vivencia situações parecidas com o que ela já havia visto na ficção. Dessa forma, a obra faz pensar a vida englobando a ficção e a ficção a vida numa reverberação mútua. O imaginário transcende as leis do nosso mundo e realiza no irreal as possibilidades que o mundo nos limita. Certos acontecimentos às vezes fazem a realidade parecer mais ficcional do que a própria ficção. O romance aproxima essa aparente dicotomia realidade e ficção, se utilizando da própria ficção para dizer da ficção da própria realidade.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C Santoro. São Paulo: Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. Imaginação e matéria. In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **O ar e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENVENIESTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENIESTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. 2 ed. São Paulo: Pontes Editores, 2006.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. CÂNDIDO, Antônio et al In: **A personagem de ficção**. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CHALRUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática 1986
- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo horizonte: Ed. EGMG, 1999.
- FONSECA, Eder. **O ensaísta nasceu da vida profissional**: Cristovão Tezza- Romancista, contista, cronista e ensaísta. Disponível em: <http://www.panoramamercantil.com.br/o-ensaista-nasceu-da-vida-profissional-cristovao-tezza-romancista-contista-cronista-e-ensaista/>> Acesso em: 16 Ago. 2017.

FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita na escrita tradutora:** linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise. São Paulo: Pontes, 2000.

ISER, Wolfgang. **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional.** In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). Teoria da literatura em suas fontes, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

LODGE, David. **A arte da ficção.** Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e montagem.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia (Orgs.). **Ensaio sobre leitura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. p.138-154.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário:** arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário:** psicologia fenomenológica da imaginação. São Paulo: Ática, 1996.

TEZZA, Cristovão. **A tradutora.** Rio de Janeiro: Record, 2016.

THE SENSES IN WORDS: COMPOSITION OF THE IMAGINARY AND SENSORY OF BEATRIZ, THE CHARACTER FROM THE NOVEL A TRADUTORA

Abstract

The structure of *A tradutora*, novel by Cristovão Tezza, is fragmented by staging the way that the protagonist Beatriz's mind (dis)organizes thoughts, sensations and everyday events. The fictional world presents itself in a chaotic form requiring from Beatriz the translation of several signs, going beyond her profession as translator, by interpreting gestures, intonations and accents, erudite texts, and products of mass culture. Under the translator's eye which is the central axis of the narrative, all the other characters are revealed. In addition to these questions, the protagonist identifies herself with the other characters and situations that she "saw" in literary prose, TV series, and films by engaging emotionally with other fictions. Thus, we seek to analyze the imagery, sensory and staging aspects as well as the cinematographic references that emerge of the novel *A tradutora* from Beatriz's repertoire of reception and imagery. With that in mind, we turn to scholars who theorize concepts related to the character, imagination and image: Antônio Cândido, Gaston Bachelard, Jacques Aumont and Jean-Paul Sartre.

Keywords

Imaginary. Staging. Character. Brazilian literature.

Recebido em: 11/07/2019

Aprovado em: 11/04/2020