

## MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DO SUJEITO EM *A TRADUTORA*, DE CRISTOVÃO TEZZA

### MEMORY AND CONSTRUCTION OF THE SUBJECT IN *A TRADUTORA*, BY CRISTOVÃO TEZZA

Eliane Rosa de Góes 

#### RESUMO

Neste trabalho, faz-se uma análise do romance *A tradutora* (TEZZA, 2016) a partir principalmente das concepções de Benveniste (1995), sobre as relações entre linguagem e sujeito, e de Branco (1994), acerca dos textos de memória de dicção feminina, evidenciando-se que tanto o sujeito como a memória são elaborações da linguagem. As discussões em torno desse romance enveredam também pela acareação das vozes discursivas e pela composição do tempo, notadamente feito de sobreposições. Por fim, abre-se espaço para uma leitura dos aspectos metalinguísticos e para as gestualidades inscritas nas letras do texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Subjetividade. Tempo.

#### ABSTRACT

In this work, an analysis of the novel *A tradutora* (TEZZA, 2016) is carried out mainly from the conceptions of Benveniste (1995), about the relations between language and subject, and of Branco (1994), about the diction memory texts female, showing that both the subject and the memory are elaborations of language. Discussions around this novel also focus on the confrontation of discursive voices and the composition of time, notably made of overlapping. Finally, space is opened for a reading of the metalinguistic aspects and for the gestures inscribed in the text's letters.

**KEYWORDS:** Memory. Subjectivity. Time.

#### INTRODUÇÃO

O romance *A tradutora* (2016), do autor catarinense radicado no Estado do Paraná, Cristovam Tezza (1952 -), é estruturado em torno da emblemática personagem Beatriz, sendo ambientado na cidade de Curitiba, nos dias que antecederam a Copa do Mundo de 2014. Na trama, enquanto traduz para a Língua Portuguesa o livro de um filósofo catalão, ela pensa em pôr fim ao namoro com o medíocre escritor Antônio Donetti, para quem é musa – lembrando, nesse sentido, a

Beatriz de Dante Alighieri. No entremeio disso, ela é convidada a ser intérprete de um figurão da Fifa, com quem se envolve, pelo menos sexualmente, mas se vê, no fim, apaixonada pelo próprio editor – o Chaves. Porque, ao longo do texto, a protagonista vai se constituindo na e pela linguagem (BENVENISTE, 1995), este trabalho pretende analisar, então, como, pelos modos de operar a linguagem, ocorre a encenação do sujeito feminino nessa obra de Cristovão Tezza.

## 1 A SOBREPOSIÇÃO DO TEMPO EM *A TRADUTORA*

Se há uma faculdade de nossa natureza que pode ser considerada mais admirável que as demais, de fato penso que é a memória. Parece haver algo de mais eloquentemente incompreensível nos poderes, nas falhas, nos desníveis da memória, do que há em qualquer outra de nossas capacidades intelectuais. A memória é às vezes tão retentiva, tão durável, tão obediente – noutras tão desconcertada e tão frágil – e noutras ainda tão tirânica, tão indomável!<sup>1</sup>

A leitura de *A tradutora* se abre com o excerto [supracitado] do livro *Mansfield Park*, da inglesa Jane Austen, escritora que procurou, como bem se sabe, na galeria de mulheres que inventou, representações de uma identidade feminina. Porque nada ocorre por acaso nas construções ficcionais, isso parece ser uma chave para se compor uma análise. A citação de Austen diz respeito aos aspectos que tem a memória – impressionante, misteriosa, às vezes delicada, às vezes indócil; talvez como as lembranças de Beatriz.

Em *A tradutora* (2016), as memórias emergem das interações da protagonista com outras personagens: Bernadete, Donetti, Erik, Chaves e até com o autor que traduz. Nessas relações dialéticas, constrói-se também o traçado de uma subjetividade feminina. Para Benveniste:

Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem (BENVENISTE, 1976, p. 285).

Interagindo é possível a consciência de si, pois, “na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem

---

<sup>1</sup> AUSTEN apud TEZZA, 2016, p. 5.

fundamenta na realidade, na sua realidade que é a dor ser, o conceito de ego” (BENVENISTE, 1995, p. 286). Assim, está na linguagem “a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão” (BENVENISTE, 1995, p. 289).

Pela linguagem, faz-se o sujeito e também a memória, interessando a esta não só as grandes realizações, como ainda as pequenezas da vida, pois compõe-se, na verdade, como a “escrita dos afetos: dos amores, das dores, das alegrias casuais, das perdas, das melancolias” (BRANCO, 1994, p. 69).

Os acontecimentos objetivos da vida de Beatriz não são tão intrincados: é uma mulher na casa dos 30 anos; sem família; trabalha como tradutora; dá aulas particulares; não suportando mais o namorado rompe com ele; tem vida sexual ativa; apaixonou-se pelo editor; possui apenas uma amiga em quem confiar. Mas os sentimentos implicados nisso é que ganham matizes bem complexas à medida que são desvelados.

Por exemplo, sobre o namoro com Donetti, Beatriz diz: “preciso de liberdade, mas ele não quer me ver livre; preciso de dinheiro, e ele finge desprezá-lo; preciso de clareza, ele gosta de turbar o mundo; gosto da luz, e ele ama o escuro – eu respiro, ele conspira [...]” (TEZZA, 2016, p. 14). A sensação de opressão, reiteradamente citada, o tédio transformado em tensão, parece ser o que aniquila a relação entre ela e o escritor. Há mesmo uma antinomia entre os dois, o que um defende o outro contraria, figurando certa oposição entre um eu feminino e um eu masculino, para o qual “o mundo dos afetos não faz parte da mecânica explicativa do mundo” (TEZZA, 2016, p. 102). As dissonâncias trazidas pelos fios da memória são um jeito de constituir-se na diferença, estabelecendo alteridades.

Incômoda é a recordação do “pequeno adolescente de cabelos grisalhos, feliz por se ver rodeado de mulheres novas, um aprendiz de fauno” (TEZZA, 2016, p. 35). Beatriz fez sexo com ele na varanda de um apartamento, enquanto a mulher dele dormia num quarto contíguo, com medo de ser descoberta, “durante dias ela tentou racionalizar aquilo, mas desistiu, porque as linhas da equação moral no papel davam sempre num beco sem saída [...]” (TEZZA, 2016, p. 140). Por mais que haja fatos que se queira banir para longe da consciência, eles devem ser encarados para se entender e se fazer como sujeito, nesse caso, talvez, importe lembrar para esquecer. Sobre o processo da memória, é pertinente o que diz a professora Lúcia Castello Branco:

[...] não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser (BRANCO, 1994, p. 26).

A memória percebida como algo a ser criado, e não apenas como uma transposição de acontecimentos do passado para o presente, ajusta-se ao pensamento de que elaborá-la é assentar os tijolos de um vir a ser. Isso porque a recuperação das lembranças vividas ocorre sempre a partir da presentificação do passado que não só evidencia os interstícios entre o ontem e o agora, como estabelece a noção de futuro (BRANCO, 1994).

A consciência da personagem Beatriz de que a “vida anda estéril, uma máquina de dar aulas particulares, produzir e revisar textos” (TEZZA, 2016, p. 12) é um estalo que a desperta do torpor, trazendo o passado para o presente e configurando o futuro. Tem-se daí uma jornada para o autoconhecimento e para a construção de si, um mergulho nas lacunas do tempo para se edificar uma memória na pretensão de uma nova vida, “como um escapismo do instante presente” (TEZZA, 2016, p. 26).

A protagonista de *A Tradutora* se dá conta, então, da própria incompletude, do medo da solidão, do desejo de ser livre, da melancolia que sente. Tentando expurgar culpas presentes e passadas, Beatriz repetidamente afirma: “eu não sou uma pessoa totalmente má” (TEZZA, 2016, p. 52). Ao romper com Donetti, envolve-se com Erik, estrangeiro de passagem por Curitiba e compromissado, mas com a lucidez de que ele “é um projeto destinado ao fracasso” (TEZZA, 2016, p. 70), inicia aí a maturidade. Pensando em Donetti, conclui que “ninguém se livra de alguém só pela força da vontade, as pessoas deixam rastros fundos na alma, na linguagem, nos gestos” (TEZZA, 2016, p. 75), essa é uma infeliz lição da “dura passagem à vida adulta” (TEZZA, 2016, p. 77).

Rememora-se na obra a morte dos pais e do irmão da protagonista. Às vezes, ela quer “promover uma espécie de esquecimento programado” (TEZZA, 2016, p. 129), um apagamento do tempo, às vezes o que quer é lembrar. Então, reconhece-se como mulher madura, para a qual “o sexo, finalmente, perdeu o mistério e o

segredo [...] é apenas uma variável da vida e não está necessariamente atrelado a nada – apenas ao desejo, esta coisa volátil, venenosa e infiel” (TEZZA, 2016, p. 178). Atrai o Chaves e é atraída por ele, “agora o sentimento está aflorando. E a paixão é a forma violenta da esperança” (TEZZA, 2016, p. 194). Despedindo-se de Erik, faz planos de encontrar o Chaves e retoma as trivialidades da vida.

Tudo isso compõe um caos em que se fundem diferentes tempos, estabelecidos pela linguagem, sendo o deslocamento em direção às memórias marcado pela descontinuidade, que é característica dos sujeitos fragmentados, cindidos, tão próprios do contemporâneo.

A memória encenada nas conversas de Beatriz com a amiga Bernadete ou com outras personagens, também nos devaneios e no ato de traduzir, é um jeito de “perdurar o objeto, de fazê-lo durar para além de sua evanescência” (BRANCO, 1994, p. 49). Partindo dessa concepção, rememorar é tentar driblar o inevitável, o fim que nos espreita a todos, pois, se o presente é sempre fugidio, sendo possível apreendê-lo apenas enquanto passado, lançar-se atrás dele, pelas memórias, é prolongá-lo.

Importa ainda que a escritura de dicção feminina, como é *A tradutora* pode ser vista como um texto tagarela que fala “exaustivamente, excessivamente em torno do impossível de dizer, daquilo que excede a realidade material exatamente porque escapa” (BRANCO, 1994, p. 93), o indizível, nesse caso, pode ser a impossibilidade de captar os tempos, de se autodefinir, ou mesmo de apreender as palavras, ao se trabalhar com elas na tradução, na criação.

Essa tagarelice talvez tente esconder a melancolia, tão insistentemente mencionada, que “remete a um sentimento anterior à perda concreta, o sentimento do eu (Icbgefühl). Na compleição melancólica, esse sentimento é o de desvalorização, de empobrecimento, de esvaziamento” (GAGNEBIN, 2006, p. 95). A falta sucede o excesso, mas o que se “quer é recuperar você mesma, juntar os cacós [...]” (TEZZA, 2016, p. 182). Seja como for, há um gozo na ruptura, na abolição dos limites, pois se quer “a alma livre, e isso leva mais tempo que o aprendizado técnico” (TEZZA, 2016, p. 74).

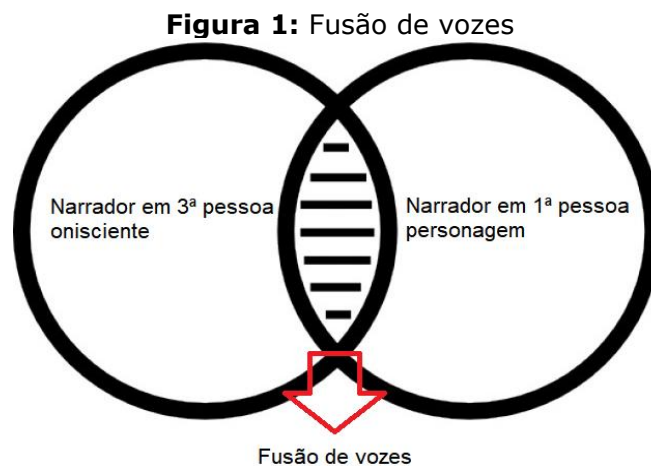
A sobreposição de tempos na supracitada obra faz pensar nas conjecturas de Santo Agostinho, as quais defendem que, pela impossibilidade de mensurar o tempo, há apenas o presente, “o presente respeitante às coisas passadas, o presente respeitante às coisas presentes, o presente respeitante às coisas futuras” (SANTO

AGOSTINHO, 2001, p. 117). As modulações do tempo presente estão definidas no próprio romance quando se lê que “ninguém vive em perspectiva, olhando para trás e para frente ao mesmo tempo: o presente é a única realidade. É simples assim” (TEZZA, 2016, p. 41).

Os recuos no tempo pela memória são elaborados a priori pela terceira pessoa do discurso. Apenas a priori, pois há uma intersecção de focos narrativos, ora se conta em terceira pessoa, ora em primeira. Isso poderia pressupor a ideia de um imbricamento de vozes pelo discurso indireto livre, mas se assim fosse não saberíamos “se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente” (LLOSA, 1979, p. 154). Quase sempre é evidente quem conduz a narração, posto que não há esforço para essa identificação:

**Eu não quis dizer na hora que não era exatamente uma intérprete, que nunca fiz tradução simultânea**, a câmera de horrores dos tradutores, aquilo é uma tortura, ela lembrou mais tarde, reavaliando o telefonema. [...] **e agora não encontro mais o que escrevi nem no CTRL + F** – e o telefone tocou novamente, ao mesmo tempo em que – plim! – caía um e-mail na caixa, que ela abriu rapidamente [...] (TEZZA, 2016, p. 30-43, *grifos nossos*).

Nesses fragmentos, encontra-se, em negrito, um narrador em primeira pessoa; em itálico, um narrador em terceira pessoa; apenas os trechos sem destaque poderiam ser atribuídos a ambos. Exemplos como esses se multiplicam do início ao fim do texto, portanto se há aglutinação de vozes, ocorre no entrecruzamento das perspectivas narrativas:



Fonte: Elaborado pela autora.

Assim é que o narrador não se encaixa nas categorias convencionais, é híbrido, feito como um caleidoscópio, pertence aos “textos indefiníveis”, como o saudoso professor Antonio Candido chamou os gêneros de margens líquidas já nos anos de 1970, aqueles que incorporam “técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras” (CANDIDO, 1989, p. 209). Acerca dessa forma de narrar, o próprio romance se manifesta pela voz do escrito Donetti, e afirma que inclui

simultaneamente os diferentes pontos de vista na mesma sequência narrativa [...]. Uma fusão de eus e eles, mas sempre a partir de um único eixo. Uma espécie de... de apreensão do caos dos nossos modos de perceber o mundo. Uma coisa que está na frase (TEZZA, 2016, p. 50).

Diante disso, emergem reflexões em torno do caráter metalinguístico assumido pelo texto, que se constitui, por isso mesmo, como metaficcional, voltado para seus processos de produção (HUTCHEON, 1974). Whaugh (1984, p. 2) define metaficção como

*Is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draw attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (WHAUGH, 1984, p. 2)<sup>2</sup>.*

A metaficção tem sido definida como um tipo de texto em que convivem a ficção e a crítica da ficção, havendo espaço para questionamentos sobre a engendragem narrativa, também nos impasses, no instante da tradução, em torno do emprego das palavras: “o que se põe na ribalta [palco?? tablado??], [...] já moralmente desgarrada [extraviada??], [...] o que eu ponho no lugar desta expressão, [...] seria traição de tradutor colocar alguns pontos no meio?” (TEZZA, 2016, p. 43-59).

---

<sup>2</sup> Em tradução livre: “É um termo dado à escrita ficcional que conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status de artefato a fim de suscitar questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. Ao estabelecer uma análise de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto de ficção literário” (WHAUGH, 1984, p. 2, *tradução nossa*).

Essas interrogações são muito próprias, de toda ação de escrever e de quem lida com o processo criativo, seja o escritor, o tradutor, o editor. O trabalho com as palavras é peleja, pois nelas estão “as forças do mundo, ou o espírito do mundo, isso são as palavras que escolhemos” (TEZZA, 2016, p. 49). Beatriz interrompe “a tradução para conferir outras traduções possíveis no google como se houvesse um sentido secreto” nas palavras (TEZZA, 2016, p. 39), lembrando o verso de Drummond<sup>3</sup>:

Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, que lhe deres:/ Trouxeste a chave?. Ela recolhe uma palavra escura de um lado e leva-a com cuidado para o outro lado, agora brevemente iluminada sob a luz trêmula da vela (TEZZA, 2016, p. 87).

Outros índices de metalinguagem aparecem nas definições dadas às palavras: “contingência: estado do que pode ou não acontecer; eventualidade” (TEZZA, 2016, p. 16). O próprio ato de traduzir é uma atividade metalinguística, sendo assinalado no romance de Tezza pelo uso do itálico; aliás, a escolha desse recurso gráfico funciona como operador de significados. Os trechos traduzidos do filósofo catalão Felip Xaveste são epígrafes que ampliam ou explicam as situações vividas ou pensadas por Beatriz:

[...] parece que só conversando as coisas provam que existiram de fato, e é preciso fixá-las, porque o tempo vai arrastando-as para trás de modo que em poucos dias, meses ou anos 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. Hoje parece que não é mais o suicídio a única questão relevante que a filosofia tem que responder, como queria Albert Cami Camus, mas o tempo. [...] ela aceitando a atmosfera dúbia do encontro com o marido da amiga mesmo sabendo o risco moralmente mortal que seu oferecimento (a palavra é forte demais; não foi isso) encerrava; a escolha moral [elección moral – opção??] deixou de ser escolha para o quadro mental contemporâneo, num lento processo de corrosão do conceito de responsabilidade individual [...] (TEZZA, 2016, p. 70-77).

Há nisso um processo de espelhamento, as linhas traduzidas refletem a os discursos de Beatriz e vice-versa, de certo modo parecem ecos do *superego*, pois

---

<sup>3</sup> Verso do poema *A procura da poesia*, de Carlos Drummond de Andrade. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13222.pdf>. Acesso em: 13 out. 2017.



fundadas na razão, de vez em quando soam como autocensura. De qualquer maneira, o uso do itálico é um gesto inscrito na letra, orientando leituras.

Outro recurso que se insere como gestualidade são os travessões:

Não aconteceu nada. Mas. Quer dizer. Aconteceu, mas ela não disse o quê, mordendo a unha. Faz mais de um ano, e eu ainda – [...] ela planejou contar ao Donetti como uma brincadeira e uma censura, porque ele sim poderia trabalhar mais, em vez de – [...] Beatriz imediatamente se imaginou uma estranha entre 20 milhões de paulistanos, ruas escuras, metrô lotados, manifestações na Paulista, prédios altíssimos, e acordou – (TEZZA, 2016, p. 22-51).

O travessão empregado em casos como os desses excertos age como um corte narrativo, indicando a suspensão de pensamentos mais ou menos incômodos ou proibidos. Para Beatriz, representa a omissão da transa com o marido de uma conhecida, ou os constrangimentos causados pelo namoro a que pretende dar fim, ou o desejo estar junto do Chaves – seu editor. O travessão toma o lugar da palavra, para evitar que tenha forma o que deixa de nomear. Noutra viés, é como o acordar abrupto provocado pela angústia de um pesadelo, ou dos desejos terríficos figurados nele.

Até os vazios das páginas, entre um capítulo e outro, podem ser entendidos como uma coreografia que aponta para as lacunas entre os tempos, que a memória quer construir. Construção, aliás, pode muito bem definir esta obra de Tezza, pois se forma de memórias e subjetividades elaboradas pela simultaneidade de tempos e discursos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória trabalhada a partir das interações verbais opera para a constituição do sujeito e de alteridades, mas tanto a memória quanto a subjetividade se constroem pela linguagem. A retomada do passado pelas vias da memória implica criar não apenas o que já foi ou é, mas um vir a ser.

Em *A tradutora*, a elaboração da memória está entrelaçada à composição de um eu feminino, que almeja liberdade, mas parece somente alcançá-la no trajeto para o autoconhecimento, com um percurso que vai da imaturidade, do desejo de autoafirmação, à maturidade.

O tempo narrativo em que tudo isso se coloca é feito de sobreposições temporais, de descontinuidade e caos, em discursos assumidos ora pela 3ª pessoa,

ora pela 1ª pessoa, de forma que o romance se faz pela simultaneidade de tempos e discursos.

Na tentativa de apreender o inominável, o texto se fundamenta ainda na tagarelice, mas não dando conta dessa empreitada abre espaço para a metalinguagem. Vê-se que a letra, habilidosamente construída, é estruturada em gestos coreografados nos recursos gráficos. Por fim, é válido dizer que a tradução, pelo desvelamento dos códigos linguísticos, pode metaforizar o sujeito que se elabora e se reconhece a partir da linguagem.

## REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1995. p. 284-293.

BRANCO, Lúcia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. N. York, London: Methuen, 1984.

LLOSA, V. **A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary**. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Arnaldo do Espírito Santo et al. Lisboa: Imprensa Oficial, 2001.

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

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London; New York: Methuen, 1984.

## **Sobre os autores**

### **Eliane Rosa de Góes**

Mestra em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Contato: [eliane.goes@yahoo.com.br](mailto:eliane.goes@yahoo.com.br)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5693-8311>

**Artigo recebido em:** 06 de março de 2023.

**Artigo aceito em:** 02 de abril de 2023.