



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

RUTH FERNANDES DE SOUZA

**O SUJEITO DA FICÇÃO OU A FICÇÃO DO SUJEITO?
FRATURAS E FRONTEIRAS REVELADAS POR UM GHOST WRITER EM
BUDAPESTE: ROMANCE DE CHICO BUARQUE**

Campina Grande
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RUTH FERNANDES DE SOUZA

O SUJEITO DA FICÇÃO OU A FICÇÃO DO SUJEITO?
FRATURAS E FRONTEIRAS REVELADAS POR UM GHOST WRITER EM
BUDAPESTE: ROMANCE DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva

Campina Grande

2008

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S729 Souza, Ruth Fernandes de.
O Sujeito da ficção ou a ficção do sujeito? Fraturas e fronteiras reveladas por um ghost writer em Budapeste [manuscrito]: romance de Chico Buarque / Ruth Fernandes de Souza. – 2008.
98 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Departamento de Letras e Artes), Universidade Estadual da Paraíba, 2008.

Orientação: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva

1- Literatura – Teoria – Crítica. I. Título.

21. ed.

CDD 801.95

RUTH FERNANDES DE SOUZA

**O SUJEITO DA FICÇÃO OU A FICÇÃO DO SUJEITO?
FRATURAS E FRONTEIRAS REVELADAS POR UM GHOST WRITER
EM BUDAPESTE: ROMANCE DE CHICO BUARQUE**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Aprovada em 10/06/2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eli Brandão da Silva – UEPB
(orientador)

Prof. Dr.^a Geralda Medeiros Nóbrega – UEPB
(Examinadora)

Prof. Dr. José Edilson de Amorim – UFCG
(Examinador)

A Foto da Capa

O retrato do artista quando moço
Não é promissora, cândida pintura
É a figura do larápio rastaqüera
Numa foto que não era para capa
Uma pose para câmara tão dura
Cujo foco toda lírica solapa

Era rala a luz naquele calabouço
Do talento a clarabóia se tampara
E o poeta que ele sempre se soubera
Claramente não mirava algum futuro
Via o tira da sinistra que rosnara
E o fotógrafo frontal batendo a chapa

É uma foto que não era para capa
Era a mera contracara, a face obscura
O retrato da paúra quando o cara
Se prepara para dar a cara a tapa

(Chico Buarque)

Para

Flaubert

Lavínia

Karina

Larice

Por quem tudo se fez sentido.

Victor Hugo

Pedro Henrique

Maria Emanuela

Maria Victória

Rudah

Heloísa

Por quem tudo continua a amar.

AGRADECIMENTOS

Prof. Dr. Eli Brandão da Silva – orientação, apoio e dedicação fraterna, imprescindíveis à realização deste trabalho;

Prof. Dr.^a Geralda Medeiros Nóbrega – incentivo, amizade e préstimos;

Prof. Dr.^a Rosilda Alves Bezerra – apoio e contribuições primeiras;

Prof. Dr. José Edilson de Amorim – UFCG – disponibilidade em contribuir para a concretização desse objetivo;

Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva – constante apoio e préstimos;

Professores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade;

Prof. Carlos Pereira de Almeida – sugestões que ajudaram a desanuviar questões teóricas na tessitura do trabalho;

Roberto dos Santos – dedicação e amizade na secretaria do mestrado em Literatura e Interculturalidade;

Lavínia, Karina, Larice e Flaubert – filhos queridos – sempre comigo, sempre...

Maria José Sabino Fernandes – minha mãe – entre os doutores, sábias palavras, doces orações cujo valor não posso esquecer.

Tiago Fernandes Alves – sobrinho querido – ajuda do coração, o conhecimento partilhado na cozinha ao sabor de café.

Lavínia Fleance Fernandes de Souza Borges – presente de aniversário, o romance *Budapeste, eis aqui*.

RESUMO

A obra *Budapeste: romance*, de Chico Buarque, busca a recomposição do trabalho do autor no próprio construto literário discutido ficcionalmente. A viagem do “autor-narrador”, ou fuga para Budapeste, o espaço da utopia, ganha passos mediante a inserção de uma estratégia textual vertiginosa a combinar um pseudo-narrador-protagonista e um narrador ghost writer em busca da narrativa em diferentes itinerários e significados. Entretanto, esse lugar da homologia entre literatura e realidade revela a dimensão fraturada do autor com a sua obra e do narrador-personagem com o princípio do gênero autobiográfico. Publicado em 2003, tal empreendimento romanesco, coerente com os posicionamentos políticos e críticos do autor, parodia uma realidade marcada pela democracia técnico-consumista, procurando desnudar-lhe, através da ironia, seu aspecto sutilmente autoritário e desumanizador. Partindo de tal constatação, nosso trabalho estabeleceu uma linha de leitura cujo questionamento central procura compreender a problemática da condição do sujeito suscitada pelas relações sócio-culturais, éticas e estéticas, efetivadas na contemporaneidade e como se configura tal condição na produção romanesca. A inserção do objeto estético no conjunto de práticas e discursos da indústria cultural e o seu caráter imanentemente disforme e fraturado enquanto gênero literário permitem a inter-relação de categorias estruturais como autor, narrador-personagem e espaço com noções e conceitos de subjetividade e identidade no centro dos modos de ser e fazer característicos da modernidade em seu estágio atual.

Palavras-chave: literatura, interculturalidade, sujeito, autoria, narrador-personagem.

RESUMEN

La obra *Budapeste: romance*, de Chico Buarque, busca la recomposición del trabajo del autor en el propio constructo literario discutido ficcionalmente. El viaje del “autor-narrador”, o huida para Budapeste, el espacio de la utopía, gaña pasos delante la inserción de una estratagema textual vertiginosa a combinar un seudonarrador protagonista y un narrador *ghost writer* en búsqueda de la narrativa en distintos itinerarios y significados. Sin embargo, ese lugar de la homología entre literatura y realidad revela la dimensión fraccionada del autor con su obra y del narrador-personaje con el principio del género autobiográfico. Publicado en 2003, dicho emprendimiento novelesco, coherente con los aportes políticos y críticos del autor, parodia una realidad marcada por la democracia técnico-consumista, buscando desnudarle, por medio de la ironía, su aspecto sutilmente autoritario y deshumanizador. Partiendo de dicha constatación, nuestro trabajo estableció una línea de lectura cuyo cuestionamiento central busca comprender la problemática de la condición del sujeto sucitada por las relaciones socioculturales, éticas y estéticas, efectivadas en la contemporaneidad y como se configura dicha condición en la producción novelesca. La inserción del objeto estético en el conjunto de prácticas y discursos de la industria cultural y su carácter inmanentemente disforme y fracturado mientras género literario permiten la interrelación de categorías estructurales como autor, narrador-personaje y espacio con nociones y conceptos de subjetividad e identidad en el centro de los modos de ser y hacer característicos de la modernidad en su fase actual.

Palabras llaves: literatura, interculturalidad, sujeto, autoría, narrador-personaje

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. PARA ALÉM DOS FRAGMENTOS, A RECOMPOSIÇÃO: UMA LEITURA DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO	16
1.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS	16
1.2 NASCIMENTO, OCASO E RETORNO DO SUJEITO	17
1.3 IDENTIDADE, ALTERIDADE E A URGÊNCIA DA ÉTICA	23
1.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTONOMIA DO SUJEITO	27
1.5 A PRODUÇÃO ESTÉTICA E A INDÚSTRIA CULTURAL	32
2. A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO	39
2.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS	39
2.2 A CONDIÇÃO AUTORAL E A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA	43
2.3 PARA UMA REFLEXÃO SOBRE O NARRADOR-PROTAGONISTA	49
3. FRATURAS E FRONTEIRAS DO FAZER LITERÁRIO EM <i>BUDAPESTE</i>	53
3.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS	53
3.2 A PRIMEIRA IMPRESSÃO É A QUE FICA? SOBRE A CONSTITUIÇÃO DOS SUJEITOS A PARTIR DA LEITURA DA CAPA DO ROMANCE <i>BUDAPESTE</i>	61
3.3 OS SUJEITOS E OS SIMULACROS NOS LABIRINTOS DA “MODERNIDADE LÍQUIDA”	74
3.4 NOS ITINERÁRIOS DO NARRADOR-PERSONAGEM, A NARRAÇÃO	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

INTRODUÇÃO

Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu/ A gente estancou de repente/ Ou foi o mundo então que cresceu/ A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega o destino pra lá.¹

Francisco Buarque de Hollanda nasceu em 1944 e, a partir da segunda metade da década de sessenta, passa a se tornar um ícone da produção artístico-cultural brasileira. O conjunto de sua obra chega ao grande público por intermédio de uma elaboração poética que, intrinsecamente associada à música, representa um dos mais contundentes modos de efetivação da resistência durante um dos períodos mais sinistros e nebulosos de nossa história política e social. Ditadura militar e produção artística de Chico Buarque são duas faces antagônicas de um mesmo Brasil, dois pólos opostos que, através do embate entre a “voz ativa” e a “roda-viva”, contribuem para a compreensão da história das relações de poder e contestação em nosso país, sobretudo nas décadas de sessenta e setenta do século passado.

Entretanto, não são somente suas canções, cujo lirismo das letras alcança tantas vezes as feições de um esgar dotado da zombaria irônica e insolente, que expressam essa postura de questionamento dos poderes, estejam eles configurados nas relações mais imediatas, como os diversos modos de relacionamentos amorosos, ou se configurem eles no plano macro-estrutural, como nos diversos confrontos entre indivíduos e instituições. Também suas peças e, sobretudo, sua produção ficcional em prosa carregam essa marca insistentemente crítica, reflexiva e contestatória, cuja postura lírica, como já se sugeriu, fortemente ácida e irônica, invade e transita por todas as nuances do universo romanesco.

Sua primeira experiência em prosa de ficção é a novela *Fazenda Modelo*, de 1974, que se efetiva em termos de uma sarcástica alegoria da sociedade brasileira da época, intensamente autoritária e conservadora. *Estorvo* e *Benjamim* são romances publicados na década de noventa e se caracterizam como formulações

¹ Primeira estrofe do poema-letra da canção *Roda-Viva*, composta e gravada por Chico Buarque em 1967 e utilizada na peça homônima escrita pelo autor.

metafóricas que esboçam o desvelamento dos simulacros que permeiam a condição do homem moderno, condição que atravessa a realidade brasileira, estando intimamente ligados aos nossos problemas sociais mais evidentes. A obra *Budapeste: romance*², publicada em 2003, consiste numa paródia da sociedade contemporânea e seus modos de representação e constituição dos sujeitos, bem como das implicações desse estado de coisas nos modos de elaboração do objeto literário.

Na relação entre o texto literário e a autoria, *Budapeste* parece ser uma obra interessada em discutir ficcionalmente o trabalho do autor no próprio construto literário, apresentando em uma espécie de metanarrativa³ do romance as conseqüências dessa relação para a obra.

Nesse aspecto, a viagem do narrador ganha passos mediante a inserção de uma estratégia textual vertiginosa a combinar narrador-protagonista e pseudo-narrador-protagonista e suas peregrinações por diferentes lugares e significados, tomados como representação das diferenças culturais no espaço da ficção. Essa viagem constitui-se, estrategicamente, como metáfora da necessária condição de exílio e diáspora do autor-narrador, a fim de concretizar o trabalho estético no romance.

A condição nômade do escritor faculta a sua mobilidade no mundo do outro ao qual ele se entrega em uma tarefa de “tradução”, uma vez que o trânsito permite-lhe transcender a suposta homogeneidade da localidade cultural, ao mesmo tempo

² Usaremos o título completo da obra *Budapeste: romance* sempre que a ela nos referirmos pela primeira vez em cada um dos capítulos que compõem este trabalho. Nas outras vezes que a mencionarmos, usaremos somente a denominação *Budapeste*.

³ O termo “metanarrativa” é aqui utilizado em referência ao fato de que essa obra buarqueana instaura em sua linguagem ficcional um discurso sobre o próprio romance; ou seja, elementos da estrutura narrativa como espaço, tempo, personagens, esteticamente articulados, metaforizam uma concepção sobre a escrita literária, mais especificamente, sobre a prosa contemporânea, em contraponto com os valores estéticos cristalizados pela crítica e teoria da literatura ao longo do tempo. A obra, como personagem de uma história, é representada em diferentes palcos cujos cenários são determinados pela atuação do tempo que, sendo “a grande estrela” no palco da vida – parafraseando o poeta Chico Buarque, nos versos da canção “Tempo e artista” – empresta à personagem (a obra) o gesto e a voz de que ela necessita, a fim de se realizar como trabalho da criatividade humana numa certa contemporaneidade; modela-a “ao seu feitio”, “põe-lhe rugas ao redor da boca”; mas a obra resiste em algo próprio da literatura que nela repousa sob as formas.

desfixando-o de sua identidade originária que, por sua vez, o reduziria a uma pátria ou um lugar definido simbolicamente como o lugar das convenções. A partir desse posicionamento, o “autor-criador” concebe o percurso no qual se lança como possibilidade da recuperação do mundo das aventuras e aprendizados que oferece, no aspecto sombrio e difuso da distância, a arte da narração. Instaure-se, desse modo, a utopia de um mundo em que a cultura e a arte não podem se submeter à pretensão de serem domesticadas a fim de atenderem a um propósito de mercantilização qualquer.

Somente nesse sentido, o autor-criador conseguiria se livrar da palavra aprisionada a uma cultura, a uma identidade, com o objetivo de realizar a ampliação da própria palavra em muitos itinerários e exílios, cujo pertencimento transitório significa a libertação do pragmatismo de determinados espaços e situações particulares que impõem subserviência aos significados e processos simbólicos pontuais em certas culturas localizadas.

Esta parece ser a premissa recorrente em *Budapeste*, a qual permite ao “autor-criador”, ou seja, o narrador-personagem, problematizar, a um só tempo, o tempo da trama, as relações entre a criação literária e a autoria no mundo reificado pelas forças do mercado bem como a própria representação do objeto literário. No primeiro caso, ironiza-se o trabalho do autor, que não consegue desvencilhar-se de uma forma estanque e empobrecida que o vincula à transitoriedade da fama conquistada pela adesão reducionista do valor do objeto artístico ao espetáculo da cultura lucrativa.

No meio dessa discussão, o autor Chico Buarque reproduz na ficção desse seu último romance, *Budapeste*, um cenário social onde é possível localizar personagens letrados, leitores ou escritores em potencial, que podem representar as figuras do autor-criador, do simulacro desse autor e do leitor consumidor do produto literário, este último, muitas vezes posto no centro anônimo e padronizado da vozeria dos simulacros urbanos. A configuração das personagens dá-se em territórios ficcionais delimitados geograficamente, cujas semelhanças e diferenças culturais visualizadas possuem um elemento unificador de comportamentos e formas de apreensão do mundo. Tal elemento consiste nos modos de constituição das experiências e das relações entre os indivíduos, o mundo, as culturas e entre os próprios indivíduos no seio da civilização ocidental contemporânea.

Tomando como escopo prioritário a abordagem da constituição dos sujeitos na modernidade e suas implicações no âmbito de questões que incluem as formações identitárias, as formulações éticas e as elaborações estéticas, o trabalho que se apresenta, ao identificar esses aspectos conceituais nesse texto buarqueano, propõe-se a enveredar pela leitura dos eventos, práticas e discursos que caracterizam nosso mundo atual e que se encontram internalizados no universo da obra.

O questionamento desses discursos e práticas desenha uma ironia violenta ao inserir no universo ficcional a figura do *ghost writer*, o autor por encomenda, aquele que escreve anonimamente, para que outros gozem os louros, senão da fama, do prestígio social da autoria. Autoria falaciosa, mediante a qual *Budapeste* aborda tanto os processos inautênticos e falaciosos do mercado estético-intelectual contemporâneo quanto a imanência do fingimento e da invenção imaginativa ao processo das elaborações artísticas.

O efetivar-se como discurso estético que ironiza o próprio processo da elaboração estética faz do romance um gênero que se configura como discussão metalingüística, na medida em que todos os elementos de sua estrutura confabulam a constatação de conflitos vivenciados no âmbito das práticas e experiências dos indivíduos e sociedades. O romance consiste, então, como metanarrativa cujo espírito fundamental determinante de sua forma objetiva-se na psicologia de seus heróis, os quais se constituem, nas relações com os espaços e com as configurações do tempo, como indivíduos sem confiança, decepcionados com a ausência de essencialidade da vida. O romance é o gênero difuso, paradoxal, híbrido por excelência, posto que sua exigência épica não impede a invasão dessa postura lírica perturbadoramente renitente.

Ao proporcionar o espaço do sujeito, a forma romanesca apresenta-se como fonte de pesquisa inquestionável no que concerne aos modos de constituição dessa categoria histórico-social e psicológica, sobretudo, na medida em que possibilita ao sujeito efetivar-se como liberdade, como “inadequação demoníaca” (LUKÀCS, 2000, p. 114), como autonomia num mundo agora sem Deus. A imanência romanesca exige a ironia como única forma possível de liberdade para o escritor. E essa postura estético-discursiva e crítica compõe-se de dois movimentos da subjetividade, os quais sejam, de um lado, a impregnação nostálgica do mundo que parece perdido

pela interioridade criadora e, de outro, a sensação de o indivíduo viver a realidade como uma abstração, como irrealidade, o mundo inalcançável, nascendo desse paradoxo o romance, cuja forma somente se resolve comportando-se em direção à ironia e por meio dela. O romance é, assim, fim e processo.

Diante dessa constatação, optamos neste trabalho por uma configuração metodológica cujos procedimentos encaminharam-se no sentido de uma sistematização que, na nossa opinião, teria de concatenar a abordagem de algumas noções e conceitos sobre a temática do sujeito na modernidade e os aspectos implicados nessa questão, além da discussão acerca dos modos de representação ficcional do sujeito nas elaborações literárias, sobretudo, nos universos ficcionais romanescos. Tomando esses passos como ponto de partida, a sistematização preconiza a exigência da análise e discussão dessas categorias e eventos no âmbito do universo do romance *Budapeste*.

Dito isto, o corolário que se segue é a necessária inter-relação de categorias estruturais do objeto estético romanesco, principalmente autor (nesse caso concebido como estratégia textual), narrador-personagem e espaço, com noções e conceitos concernentes às questões da subjetividade e identidade no centro dos modos de ser e fazer, característicos da modernidade em seu estágio atual. Nesse ponto, consideramos bastante relevante o passeio pelas considerações teóricas tecidas pelos pensadores da Escola de Frankfurt, no que concerne às relações entre arte, indivíduo e sociedade. Tais considerações atravessam todo o corpo do nosso trabalho, tendo em vista que encontramos nos escritos frankfurtianos um coerente estabelecimento de elos entre a construção ficcional contemporânea e as realidades sociais que a circundam e que nela penetram.

O título desse nosso trabalho já por si tenta sugerir os encaminhamentos teóricos que tomamos e as heterodoxas escolhas conceituais que efetuamos para abordar os modos de constituição do sujeito contemporâneo e os modos de representação literária desse sujeito. Pretende-se averiguar até que ponto se inter-relacionam os sujeitos e espaços ficcionalizados, transformados em categorias estruturais do objeto estético, e os sujeitos concebidos como categoria social cujos modos de configuração parecem soar como formas de ser e de fazer que alcançam o estatuto do irreal, da ficção. Com “o sujeito da ficção ou a ficção do sujeito” pretende-se enunciar um questionamento sobre a efetiva possibilidade de

identificação de um eu-criador cristalizado pela autoria, o que implica um desdobramento que conduz à própria noção do sujeito, mais especificamente, aos modos de efetivação da subjetividade no estágio atual da modernidade.

No primeiro capítulo, discutindo os modos de configuração do sujeito ao longo de sua instauração pelo projeto da modernidade, concebido enquanto possibilidade de ação no mundo, apresentamos o debate entre algumas teorias que enfocam a autonomia do sujeito diante das estruturas em que se insere. Para tanto, confrontamos as concepções de Castoriadis (1982), (1999) e Touraine (1994), segundo as quais a modernidade instaura a regulação das condutas humanas pela consciência e “não mais pela busca da conformidade à ordem do mundo” (TOURAINÉ, 1994, p. 219), com concepções que questionam tal constituição autônoma do sujeito, conferindo-lhe um papel de mera peça de uma estrutura. Nessa segunda acepção, teorias de pensadores estruturalistas e pós-estruturalistas e a noção de descentramento do sujeito são mencionados. No meio do fogo cruzado desse confronto, adotamos um posicionamento que, diante da insistente exigência de designação, podemos defini-lo como um vago e impreciso marxismo crítico, talvez pela relação empática aqui estabelecida com os escritos de Benjamin (1983), Adorno (1983) e Habermas (1983), os quais utilizamos para abordar os processos de construções simbólicas no seio da indústria cultural.

O segundo capítulo enfoca os modos de configuração do sujeito na escrita romanesca contemporânea, abordando como se efetiva a representação do ceticismo “sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente” (ROSENFELD, 1976, p. 81), resultando daí a reflexão sobre a condição autoral, a discussão sobre a posição do narrador e as relações paradoxais do herói com o mundo das convenções mercadológicas e das relações coisificadas. Aqui, nos detemos às considerações de Lukács (2000), Rosenfeld (1976) e mencionamos algumas considerações pós-estruturalistas sobre a morte do autor, sobretudo as de Barthes (1968), para quem o devir da escrita deve ser recuperado por uma inversão que consiste “no nascimento do leitor, pago com a morte do Autor” (1968, p. 53).

O último capítulo envereda pela representação das fraturas e descentramentos dos sujeitos e da própria construção romanesca no universo ficcional de *Budapeste*, tentando imprimir uma leitura que aponte para a compreensão de uma subjetividade que, entre os cacos do eu diluído no mundo

dominado pela padronização e administração, busca a recomposição. A utilização de uma estratégia ficcional que, através da farsa, questiona e ironiza a própria farsa das elaborações estéticas e formações éticas evidenciadas em nossos tempos.

Consideramos que a busca pela recomposição do sujeito parece estar no centro da trama desse romance de Chico Buarque. Representa-se, aqui, um sujeito que, no centro do turbilhão que desintegra referenciais, fratura identidades e dilui a própria subjetividade, inventa itinerários e forja caminhos que podem sinalizar uma utopia da recomposição.

Assim, o objeto literário efetiva-se como resistência. E, agora, a roda-viva metaforiza não mais os sistemas totalitários e conservadores, de feições autoritárias facilmente identificáveis, mas as engrenagens que exercem e perpetuam a dominação e o controle mediante o consentimento, a abertura e a permissividade. *Budapeste* parece parodiar esse estado de coisas.

1. PARA ALÉM DOS FRAGMENTOS, A RECOMPOSIÇÃO: UMA LEITURA DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO

1.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Antes de adentrarmos na abordagem delimitada ao nosso *corpus* proposto para análise, o qual seja, como já foi mostrado, o universo ficcional da obra *Budapeste: romance*, de Chico Buarque, enfocaremos, num primeiro momento, os modos de configuração de categorias e eventos sócio-culturais e históricos que conferem à contemporaneidade suas feições fraturadas e destituídas de referenciais identitários mais sólidos e estáveis.

Talvez retomando Aristóteles, Antonio Candido afirma que “toda poiesis é uma forma de mimesis” (2000, p. 21). Assim o sendo, a criação literária transforma a realidade social em parte de sua estrutura, evidentemente, reelaborando-a e distorcendo-a. No caso do romance de Chico Buarque, a representação dos eventos e categorias acima mencionados, como em grande parte da ficção literária contemporânea, incorpora-os de tal forma que seus componentes estruturais, isto é, os elementos de que a atividade artística dispõe para cristalizar o fato estético, reproduzem a condição de dessedimentação e fragmentação. Assim sendo, tempo, espaço, personagem, narrador e as relações estabelecidas entre eles parecem ser contaminados pela condição que caracteriza o homem, o mundo e as relações e eventos que se configuram a partir deles e que circunscrevem todo um conjunto de valores, discursos e práticas que empurram nossos tempos para além de horizontes assustadoramente insondáveis.

Desse modo, consideramos imprescindível a discussão das categorias e eventos que marcam todo esse processo histórico-cultural e comportamental a que se convencionou chamar de modernidade, ou pós-modernidade, como querem alguns. Categorias como sujeito, alteridade e ética, inseridas em eventos como elaboração estética no capitalismo técnico avançado, cultura massificada, indústria cultural etc, serão discutidas, pois se tratam de questões contempladas pela obra literária mencionada.

1.2 NASCIMENTO, OCASO E RETORNO DO SUJEITO

Começemos por Sartre e seu conceito de liberdade como condenação. Foi ele quem afirmou que “[...] o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não criou a si próprio; e no entanto livre, porque uma vez lançado ao mundo é responsável por tudo quanto fizer” (s/d, p. 226). Mas em que medida a iniciativa humana pode estar imbuída dessa noção de liberdade, isto é, em que sentido o sujeito pode emergir como vontade de ação desenredada das estruturas imanentes ao *estar-no-mundo*, sejam elas lingüísticas, mentais, econômicas, culturais etc?

Os estruturalistas, ao comprarem a briga com o existencialismo sartriano, consideram uma mera e ingênua ilusão a idéia de homem como agente livre e consciente das transformações históricas, políticas e individuais, visto que, segundo eles, as formas de pensamento são determinadas por estruturas sobre as quais não exerceria o indivíduo nenhum poder de ação. O paradoxo conceitual explicitado nessas considerações teóricas consiste no fato de tais pensadores, ao que parece, não atentarem para o enredamento de suas próprias concepções em determinadas estruturas, ou seja, suas especulações e afirmações sobre a ausência de autonomia do sujeito representariam as únicas premissas elaboradas e aceitas pelas estruturas marcadas histórica e socialmente em que se encontravam inseridos. Nas palavras de José Antônio Vasconcelos, num texto intitulado “História e pós-estruturalismo”,

De fato, se não há pensamento que não seja determinado por estruturas inconscientes, então a própria hipótese estruturalista de que “não há pensamento que não seja determinado por estruturas inconscientes” é ela própria determinada por estruturas inconscientes. O estruturalismo poderia ser deste modo comparado ao paradoxo do cretense que jura dizer a verdade ao afirmar que todos os cretenses sempre mentem (2000, p. 109).

Evidenciada a questão nestes termos, busca-se, então, analisar em que medida a formação de um sujeito-no-mundo, concebido pela modernidade como responsável por si mesmo e pela sociedade, pode ainda ser observada na constituição do sujeito contemporâneo.

Sem ousar tomar partido, por hora, passemos à discussão das várias concepções que tentam mapear e deslindar essa constituição do sujeito contemporâneo, as quais parecem tender a uma convergência conceitual que

observa em tal categoria um conjunto de características delineadoras de um todo fragmentado, disperso e descentrado, tomando rumos intensamente distintos daqueles que a instauração da modernidade configurava em seus primórdios.

Para o bem ou para o mal, tais considerações teóricas divergem apenas no que concerne à postura ético-política e epistemológica de seus divulgadores, no sentido de conferirem valoração a essa configuração do sujeito. Em outras palavras, a questão se resume à forma como tais teorias se comportam no que diz respeito à coadunação desse sujeito assim concebido com os projetos soteriológicos de libertação da humanidade e construção de utopias viáveis.

Os primeiros impulsos da modernidade, enquanto processos histórico, social e cultural, têm sua força motriz no humanismo antropocêntrico renascentista, que transfere todos os esforços do pensamento ocidental para a questão do homem em detrimento das especulações medievais, voltadas para as concepções tridentinas do divino. Passando pelo racionalismo cartesiano e sua noção do uno centrado, do Todo Absoluto, que repercutirá na noção do sujeito, conferindo a este uma razão e uma consciência intocáveis, e culminando na racionalidade libertadora das luzes que iluminarão as revoluções burguesas, tem-se a configuração do sujeito soberano, autônomo, centrado em suas possibilidades de interação, atuação e transformação do momento histórico em que se insere.

É a razão iluminista, com suas promessas de redenção e libertação do homem, que alicerça filosoficamente o conjunto de frenéticas movimentações e transformações culturais e as revoluções que marcariam o século XIX. Entretanto, é já aqui que se verifica a ambivalência (produto, talvez, das forças antagônicas e antitéticas do mundo barroco) do sujeito mergulhado na condição perturbadora da busca nostálgica pela tradição em meio ao assombro diante do desejo entusiástico pela ebulição moderna.

Ambivalência caracterizada por um aristocratismo estético cujo saudosismo, não raro hesitantemente conservador, temerá a desembocadura do fazer artístico nesse turbilhão urbano e industrial que então apontava para o estilhaçamento dos valores, bem como por um encantamento pequeno-burguês com as utopias ensaiadas entre agitações e barricadas. No centro desse turbilhão, desenha-se um estado de homem marcado pela sensação da mais desoladora das solidões: aquela que paira imponente no cerne da multidão.

A modernidade em movimento, segundo os passos acima mencionados, origina um individualismo exacerbado que, não obstante, vê-se numa rusga travada com a necessidade patente de serem pensadas e criadas novas alternativas de convívio humano. Diante desse impasse comportamental, instaura-se a fratura e a dispersão cuja representação se fará constante e veementemente impregnada nas elaborações estéticas e considerações intelectuais nas primeiras décadas do século XX. Verifica-se, então, conforme assevera Stuart Hall,

[...] a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. [...] a vítima anônima, confrontado por uma burocracia sem rosto [...] e aquela legião de figuras alienadas da literatura e da crítica social do século XX que visavam representar a experiência singular da modernidade (2006, p. 33).

Essa dicotomia, que se efetiva a partir da sensação de se viver em dois mundos distintos concomitantemente, instaura uma experiência pública moderna que, segundo Marshall Berman (1986), instituída num período por ele denominado de terceira fase da modernidade (início do século XX), consiste numa modernidade descompassada e desconectada dos princípios e valores referenciais que modelaram e refletiram a própria noção de modernidade. Tal experiência, denominada por alguns de pós-modernidade ou modernidade tardia, exige ou apela, agora, para o desfazer-se do sujeito, cuja desagregação ou deslocamento parece ensaiar sua morte, no sentido em que fora preconizado pelo humanismo característico dos primórdios da modernidade. Contrapõe-se à idéia de sujeito como entidade autônoma a sua fragmentação e precariedade, conferindo-lhe o papel de entidade afetada e não mais de agente no centro das forças que engendram as estruturas sociais e culturais.

O recrudescimento desse quadro delimita-se mais precisamente na segunda metade do século XX, época em que o ritmo dos eventos sociais, políticos, culturais e estéticos processa-se numa velocidade e numa intensidade alucinantes, arremedando de forma mais vertiginosa as transformações evidenciadas na passagem do século XIX para o século XX, momento histórico também marcado pela elaboração de projetos utópicos que teriam sucumbido ao espetáculo promovido pela racionalidade técnica e padronizante do consumismo capitalista.

Hall (2006) identifica cinco eventos que corroboram com esse descentramento, com esse desfazer-se do sujeito que se desenha na modernidade tardia.

O primeiro desses descentramentos consiste na leitura do pensamento de Karl Marx proposta pelo pensador estruturalista marxista Louis Althusser, o qual, tomando uma via anti-humanista, insinua uma concepção de sujeito devida e corretamente compreendida nos textos de Marx, que apontaria para a diluição de qualquer possibilidade de agência individual, destronando a idéia de essência universal do homem.

O segundo processo refere-se à descoberta do inconsciente por Freud e à noção lacaniana de formação do eu a partir do outro, entregando, assim, o sujeito nas mãos de forças instintivas e condicionando a construção de sua identidade à consideração da alteridade.

Logo após a esse passo e, subseqüentemente, à lingüística estrutural de Ferdinand de Saussure e ao pensamento acerca do poder disciplinar sugerido por Michel Foucault, ocorre um quinto evento, que se constitui como crítica teórica e movimento de emancipação social: o feminismo.

Integrante daqueles novos movimentos sociais que surgem nos anos sessenta, denominados de movimentos de minorias, posto que lutam pela inserção de grupos minoritários nas políticas públicas e pela reestruturação das relações intersubjetivas, o feminismo instaura uma reconfiguração das práticas e discursos do ser-homem-no-mundo e remodela os relacionamentos no âmbito da instituição familiar, estilhaçando qualquer referência basilar de formas tradicionais de convivência.

Tais movimentos inserem, no campo das lutas políticas e sociais, a noção de pessoal como político, sobretudo, concebendo-se a categoria pessoal enquanto referência ao corpo, sobre o qual passam todas as especulações concernentes à identidade. Essas lutas políticas de identidade passam a marcar o pensamento ocidental, transferindo os embates classicamente centrados na questão das classes sociais para o campo das inter-relações subjetivas cujas discussões voltam-se para a questão das identidades e dos processos de constituição e/ou identificação de papéis sociais, étnico-culturais e de gênero.

Sem entrar no mérito da eficácia dessas novas posturas de contestação política no que se refere à efetivação, epicamente sugerida, de uma transformação mais radical e coletiva da estrutura social, as considerações de Hall, uma vez que situadas mais no campo das constatações dos fenômenos, concluem-se, tanto acerca dessas novas posturas quanto dos demais eventos que engendraram o descentramento do sujeito, lançando um desafio àquelas pessoas que resistem em não aceitar as implicações desses eventos na nova constituição do sujeito:

Deixem-me lembrar outra vez que muitas pessoas não aceitam as implicações conceituais e intelectuais desses desenvolvimentos do pensamento moderno. Entretanto, poucas negariam seus efeitos profundamente desestabilizadores sobre as idéias da modernidade tardia e, particularmente, sobre a forma como o sujeito e a questão da identidade são conceptualizados (HALL, 2006, p. 46).

Mas essa conceptualização do sujeito da pós-modernidade, definindo-se esta última enquanto, segundo as palavras de Terry Eagleton (1998, p. 07), “[..] uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade, a idéia de progresso ou emancipação universal, as grandes narrativas [..]”, parece delinear-se como mera constatação empírica do que seria um fenômeno cultural inescapavelmente associado à condição natural de subordinação do indivíduo à estrutura social que o fabrica, desprezando uma relação que está na base da definição de modernidade. Tal relação consiste na dicotomia formada por dois processos paridos na modernidade que, por isso, a caracterizam. Dois processos que, dialeticamente, se excluem e se complementam: a racionalização e a subjetivação.

Verificando-se o primeiro processo como ação técnica, burocrática e cerceadora que imprime marcas nas individualidades e impõe modelos de sujeitos, e o segundo, como a vontade do indivíduo de agir e de ser reconhecido como ator social, vislumbra-se um complicador na própria noção terminológica da pós-modernidade, uma vez que não parece, como querem os seus divulgadores, que haja, no quadro que se configura nos nossos dias atuais, uma negação da modernidade no sentido mais amplo. O que parece evidenciar-se, na verdade, é a vitória de um dos processos que refletem e refratam a modernidade, isto é, o mundo e as estruturas sociais e subjetivas que o compõem constituem-se como o império da racionalidade técnica que, com o seu onipotente e ubíquo maquinário de

divulgação e cooptação, dilui as práticas e discursos que tentam instaurar a emergência do sujeito, enquanto agente de transformações e elaborador de utopias, empacotando-os em caixas com conservantes e vendendo-os segundo as leis do mercado.

Pensando sobre esse estado de coisas, Alain Touraine afirma que

Não existe uma figura única da modernidade, mas duas figuras voltadas uma para outra e cujo diálogo constitui a modernidade: a racionalização e a subjetivação. [...] Os sucessos da ação técnica não devem fazer com que se esqueça a criatividade do ser humano. [...] claro que o homem pertence á natureza e é objeto de um conhecimento objetivo, mas ele é também sujeito e subjetividade (1994, p. 218).

A redução da modernidade à racionalização, que é o quadro que se desenha na contemporaneidade, conduz a problemática do sujeito e todo o arsenal teórico ainda de base estruturalista que dele pretende dar conta – enveredando pela perspectiva do determinismo e da subordinação completos dos comportamentos humanos às estruturas lingüísticas, mentais, econômicas etc. – a um panorama de inércia e ceticismo intelectual, indiferente aos quadros de miséria humana mostrados nos telejornais nos segundos que medeiam os lances do futebol – os olhares robóticos e anoréxicos das beldades dos desfiles de moda e os avanços tecnológicos anunciados com teatrais modificações das expressões faciais dos apresentadores.

Parece ser procedente aventar que essa conjuntura, tecida pelo domínio das regiões subdesenvolvidas por parte da sociedade portadora do espetáculo produzido e distribuído pela racionalidade funcional do capitalismo avançado, reflete nitidamente a afirmação irônica, ácida e desencantada de Theodor Adorno, citada por Eagleton, quando o pensador frankfurtiano diz: “Nenhuma história universal faz com que se passe da selvageria ao humanitarismo, mas existe uma que está mudando do estilingue para a bomba de megatom [...]” (apud EAGLETON, 1998, p. 56).

Aliás, uma das características da crítica cultural adorniana consiste num certo desencantamento com as promessas soteriológicas da razão iluminista, uma vez que ela se efetiva na prática como dominação através de uma indústria cultural e padronização mercadológica dos ímpetos de resistência, transferindo para o campo

da produção e contemplação estéticas os mesmos modelos que engendram a produção e o consumo.

Vistas assim, a emergência e urgência do sujeito, tal como exigidas pela modernidade, espatifam-se, agora, numa muralha de contenção que as próprias ciências humanas insistem em reforçar.

1.3 IDENTIDADE, ALTERIDADE E A URGÊNCIA DA ÉTICA

As transformações vertiginosas da modernidade, intensificadas no último quartel do século XX, fragmentam, como vimos, certas paisagens culturais e diluem quaisquer relações e representações estáveis e duradoras, comprovando que, nessas condições, como bem o constataram, já na metade do século XIX, Marx e Engels no texto do Manifesto Comunista, em 1848, “[...] Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar” (apud HALL, 2006, p. 14).

Categorias como classe, gênero, sexualidade, etnia deixam de ancorar uma noção mais integrada e sólida da identidade, que se vê flutuando numa dispersão de possibilidades que, não raro, têm causado um desconforto existencial. Essa crise de identidade, que se efetiva tanto no nível das relações de pertencimento do sujeito a um dado lugar social e cultural quanto no nível dos movimentos centrífugos e centrípetos efetivados em referência com o si mesmo, parece ser produzida pela diluição de referenciais operada pela caótica distribuição de informações, cujo escopo é enformar modelos vigiáveis de ser e de agir, dispersados entre os discursos da livre iniciativa e da livre troca de experiências.

A sociedade do espetáculo técnico e funcional, necessitando de consumidores, solapa fronteiras culturais e nacionais de forma desordenada e perniciosamente tendenciosa. O discurso da “aldeia global”, não obstante seus pontos positivos, dentre os quais, por exemplo, está a elaboração de uma estética multicultural, plural e aglutinante de valores da tradição e tradução, precisa ser refletido com mais apuro crítico, para que a proposta ética que dele emana não se configure como mais um daqueles casos de hegemonia de uma cultura sobre outra dos quais a história está repleta.

De qualquer forma, essa relação entre a identidade, o outro e a urgência de um projeto ético, uma vez que repercute reiteradamente nas especulações contemporâneas da crítica social, consiste numa preocupação em serem revistas e reavaliadas as várias aberturas e rupturas engendradas pelas lutas verificáveis no ethos dito pós-moderno.

A relação com o outro, através de deslizamentos e diálogos que configuram um hibridismo desenhado pelo entendimento do outro como sujeito, é, de certo, um dos eventos culturais marcantes e intensos que confere feições de uma solidariedade multicultural às interseções culturais e artísticas verificadas em nossos tempos, de modo que concordamos com Hall (2006, p. 91) quando afirma:

[...] o hibridismo e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de culturas, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado.

Entretanto, ressalve-se, como já foi sugerido anteriormente, que, embora o conceito de hibridização esteja baseado em pressupostos que apontem para um princípio de solidariedade intercultural, as fusões que o configuram parecem não excluir as contradições inerentes ao processo, uma vez que os diferentes discursos e posições existentes no interior de uma cultura podem desencadear situações de tensão e desequilíbrio, a partir das quais algumas posições de sujeitos são efetivadas como hegemônicas ou centrais em oposição a outras reconhecidas como subalternas ou periféricas. O perigo é, então, a utilização dessas trocas interculturais, que efetivamente têm afetado a experiência cotidiana das pessoas em suas práticas comportamentais, intersubjetivas, simbólicas, econômicas e políticas, pelos mecanismos da racionalidade técnica da sociedade de consumo no sentido de promover uma velada dominação cultural.

De qualquer forma, fica evidente que tais interpenetrações culturais suscitam uma condição contemporânea cujas categorias tomadas como referências para a construção das identidades são afetadas, engendrando-se posturas dicotômicas dos sujeitos, que oscilam entre aceitação e resistência com relação a essas modificações instauradas pelas trocas culturais.

Para Woodward (2000), como a identidade é marcada pela diferença estabelecida na relação com outras identidades, ela consiste numa categoria

relacional, de onde se supõe a partir dessa relação que se determine, no interior dos discursos e práticas que desenham uma idéia de nação, “quem é incluído e quem é excluído”, quem pode receber determinada classificação, como “nós” ou “eles”, quem ocupa as “posições-de-sujeito”, instaurando os pares dicotômicos identitários masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Nesse sentido, a identificação com o outro pode ocorrer pelo não reconhecimento das diferenças ou pela suposição de semelhanças.

Se as identidades se definem pela disputa de significados, se elas diferenciam, separam e excluem, depreende-se, então, que elas parecem resultar de coerções valorativas que tendem a fixar e a hierarquizar posições para os sujeitos a partir de imposições que elegem uma categoria como norma e referência social, enquanto as posturas que dela destoam passam a ser consideradas como desvios; o que não faria sentido, posto que tanto a identidade quanto a diferença são reciprocamente interdependentes, resultando ambas das construções sociais realizadas por meio da linguagem, em uma determinada localidade cultural.

Talvez por isso mesmo a cultura nacional do lugar de nascimento tenha adquirido tanta importância na constituição de significados e identidades. Entretanto, teóricos como Hall (2006) e Bauman (2005) comungam a idéia de que a identidade não é algo imanente ao indivíduo, embora todo indivíduo sinta a necessidade de estar vinculado a um solo, a uma referência de engajamento cultural que funcione como seu lar. De acordo com Hall (2006, p. 49), a simbologia que paira sobre um lugar enquanto comunidade contribui para a formação de “um sentimento de identidade e lealdade” que se realiza a partir de padrões culturais e de línguas vernáculas, cujo propósito é a homogeneização da cultura nacional. Como se vê, parece configurar-se uma tendência em apreender a constituição da identidade por meio da diferença, a construção do sujeito a partir do outro. E isso concerne tanto ao sujeito individual como à identidade nacional e cultural.

A modernidade, ao conferir primazia à temática do sujeito e ao sugerir novas formas de intersubjetividade, arrasta, para o campo dos pensamentos, discursos e práticas que a constituem, essa questão da alteridade. Aqui, o sujeito precisa se afirmar reconhecendo o outro como sujeito, operando uma contraposição àquela lógica binária que opunha o objeto ao apelo solipsista. Em outras palavras, a lógica criadora do par dicotômico sujeito-objeto precisa ser repensada por exigência da

instauração de um modelo de ética que se ensaia a partir das novas relações interpessoais que reconfiguram a intersubjetividade.

Ao refletir sobre as posturas comumente evidenciadas no âmbito das relações intersubjetivas, Sartre vai afirmar, em um de seus textos dramáticos, que “o inferno são os outros” (apud ALMEIDA, 1991, p. 41), contestando as formações éticas que insistem em ver na liberdade do outro um impedimento à liberdade do sujeito.

A ética atual, ao romper com a obsessão pela totalidade, efetua uma transcendência que se define como o *ser-para-o-outro*. Transcendência que se quer horizontal, posto que o interesse agora é pelo reconhecimento do sujeito para além da totalidade; e o outro é justamente esse extravasamento do eu. O sujeito se constitui pelo reconhecimento do outro, e o outro é, a partir de então, princípio de questionamento acerca da integração social coercitiva, tentativa de respeito ao estranho e de tolerância ao diferente. Esse ser-para-o-outro cristaliza-se como liberdade.

O *estar-no-mundo* é estar diante do outro, e esse outro é aquilo que arranca a solidão do eu, um eu que não se basta a si mesmo, transcendido para o infinito que é o outro. Extravasando-se no outro como sujeito, o sujeito constitui-se como subversão. É o que sugere Touraine, quando afirma que

É somente quando o indivíduo sai de si mesmo e fala ao outro, não nos seus papéis, nas suas posições sociais, mas como sujeito, que ele é projetado fora do seu próprio si-mesmo, de suas determinações sociais, e se torna liberdade. [...] É pela relação ao outro como sujeito que o indivíduo deixa de ser um elemento de funcionamento do sistema social e se torna criador de si mesmo e produtor da sociedade (1994, p. 239).

Daqui germina uma proposta ética cujo princípio fundamental consiste na identificação do outro como sujeito, o que implica a instauração de práticas morais que elejam a primazia das virtudes particulares sobre os papéis sociais e a preponderância da consciência sobre o julgamento público, resultando numa concepção de moral desatrelada do cerceamento dos desejos e desvinculada da noção do bem como cumprimento de deveres sociais inquestionáveis.

O reconhecimento do outro na constituição da identidade possibilita ao sujeito a compreensão de sua condição de entidade à qual é outorgada a capacidade de atuação nos espaços sociais em que é constituído e que, simultaneamente, constrói.

1.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTONOMIA DO SUJEITO

Reiteremos o questionamento segundo o qual se busca apreender o estabelecimento de algum valor, que não seja puro caos e puro niilismo, nas várias abordagens sobre o sujeito as quais perpassam a filosofia política e a teoria social contemporâneas. Em que medida o indivíduo pode operar e atuar, segundo os norteamentos efetivos e concretos da liberdade, sobre uma dada sociedade em que se insere e na qual é constituído através de um emaranhado de forças das quais, muitas vezes, não tem sequer consciência? Em que sentido a constatação de tal fenômeno pode conduzir o homem a uma condição perturbadora, diante dos transtornos sociais que verifica e que se refletem na ambígua sensação de revolta e impotência?

Cornelius Castoriadis, em *A instituição imaginária da sociedade*, concebe a sociedade como estrutura configurada a partir de duas operações fundamentais, cujas atribuições consistem na fabricação e designação das categorias que ela comporta. Compreendido assim, tal fenômeno, uma vez instituído como produção e reprodução, fabricação e representação, fazer e dizer, confere à concepção do ser da estrutura social dois constituintes basilares: O *teukhein* (instrumento) e *legein* (palavra). Ele afirma:

A fabricação dos indivíduos pela sociedade, a imposição aos sujeitos somato-psíquicos, ao longo de sua socialização, do *legein*, mas também de todas as atitudes, posturas, gestos, práticas, comportamentos, habilidades codificáveis é evidentemente um *teukhein*, mediante o qual a sociedade faz serem estes sujeitos como indivíduos sociais, a partir dos dados somato-psíquicos, de maneira apropriada à vida, a sua vida nesta sociedade e com vistas ao lugar que nela ocupam. Graças a isso, os indivíduos sociais são feitos, enquanto valendo como indivíduos e valendo para tal “papel”, “função”, “lugar” sociais [...] Indivíduos, objetos, procedimentos, estabelecidos como “termos” ou “elementos” em e por uma instituição determinada, tem, cada um, um “valor de uso” quanto a..., com referência à rede assim instituída (1982, p. 302).

A teoria social de Castoriadis, na medida em que afirma estar a sociedade assentada sobre bases materiais e simbólicas, confere importância essencial à problemática do sujeito, posto que, ainda segundo o pensador francês, é nessa categoria social que se configura a questão do imaginário. Ligado a um certo marxismo heterodoxo, ele se preocupa em definir um lugar de resistência, um território de contestação do indivíduo sobre uma dada forma de ser social. Embora admitindo que as formas de ser, de dizer e de se comportar sejam definidas pela sociedade, ainda assim, confere-se ao sujeito um papel basilar no processo de questionamento e transformação do maquinário social.

A síntese operada a partir desses intercruzamentos e interpenetrações, que consistem nas múltiplas afetações recíprocas entre o mundo da história do indivíduo concreto e a história da sociedade, constitui uma trama social dentro da qual se configuram os indivíduos que atuam sobre a produção de códigos e que por estes são afetados, elaborando-se a subjetividade social.

Assim, Castoriadis desenvolve a noção de autonomia em contraposição à heteronomia, como categorias conceituais que estão envolvidas no processo de produção dos sujeitos, ocorrendo, em outras palavras, o apelo à efetivação do eu em confronto constante com a intromissão do outro social. Como se vê, tem-se uma teoria social com fortes marcas e indícios psicologizantes, na medida em que se observa a vida pessoal dicotomizada pelas forças primárias do indivíduo (a libido, o Id) de um lado e os papéis sociais do outro. Vejamos o que ele afirma ainda na obra mencionada:

[...] é impossível desconhecer que o indivíduo social não se desenvolve como uma planta, mas é criado-fabricado pela sociedade, e isso sempre mediante uma ruptura violenta daquilo que é o estado primário da psique e suas exigências. E uma instituição social, sob uma forma ou sob outra, sempre será responsável por isso. A forma e a orientação desta instituição podem e devem mudar; o que ela cria-fabrica (o indivíduo em seu modo de ser, suas referências, seus comportamentos) também [...] (1982, p. 354).

Essa remodelação das práticas sociais, esboçada por novas formas alternativas de ser que priorizam os aspectos imaginários contrapostos a uma racionalidade objetivista e funcional, indica uma noção de sujeito auto-gerativo e criativo. Sobre isso, Castoriadis afirma em um texto posterior (1999):

Mas sei que o indivíduo socialmente definido tem, ao menos virtualmente, a possibilidade de ser algo diferente de sua definição social, sem nunca poder fugir inteiramente dela; portanto, ele é virtualmente uma subjetividade [...], o sujeito humano propriamente dito, a subjetividade humana, definida por dois aspectos que produzem a diferença específica com que procede: a reflexividade e a capacidade de atividade deliberada (ou vontade) (1999, p. 36).

O sujeito, concebido como criatividade, efetiva-se mediante a constituição do novo; assim como a arte, em que o sujeito representa a si e o real em que se insere, buscando delinear novas formas de viver, modos alternativos de posturas e comportamentos sociais.

Como já vimos, o projeto da modernidade, enquanto emergência do sujeito livre e criativo simultaneamente ao desdobramento funesto da razão soteriológica e libertadora numa espécie de racionalidade técnica e funcional, suscitou interpretações distintas no campo das análises sugeridas pelas teorias sociais, no que concerne a essa problemática essencial caracterizada pela constituição do sujeito como liberdade e sua relação com a evidenciação do questionamento sobre os verdadeiros escopos e interesses do conhecimento, da ciência, na cristalização dessa noção de sujeito como autonomia.

Os pensadores de Frankfurt, sobretudo os já mencionados, Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse, embora comprometidos intelectualmente com o pensamento impregnado de utopias e emancipação, elaborando obras teóricas de valor inquestionável no campo das discussões epistemológicas, políticas, estéticas e culturais, cedo passaram a exprimir um certo desencanto com as promessas da razão iluminada. Para eles, o império da ciência e da tecnologia, que teria se efetivado sob os auspícios da racionalização do mundo moderno, não apresentaria, em razão disso, nenhum valor teleológico e ético; assim, teria culminado com a derrocada dos anseios de emancipação e redenção da humanidade, erigindo uma dominação alicerçada no espetáculo do mercado e na produção em série dos bens estéticos e culturais.

A associação adorniana entre tecnologismo e culturalismo e a criação da noção de indústria cultural repercutirá, inclusive, no questionamento do teor libertário e espontâneo de parte das práticas culturais e artísticas ligadas aos movimentos da juventude contracultural que se verificarão logo após a tessitura de alguns dos seus escritos, não obstante tais movimentos fossem, de algum modo, por esses escritos

influenciados. Para Adorno, a sociedade industrial, considerada como espaço infértil para o surgimento das liberdades individuais, teria passado a trabalhar, por meio de todo o seu maquinário ideológico e cultural, com a ajuda da ciência e da razão, no sentido de evitar comportamentos autônomos.

É o que também sugere Marcuse⁴, para quem a racionalidade técnica e suas formas de dominação teriam configurando um universo de não-liberdade do homem, caracterizada “pela impossibilidade técnica de ser ele autônomo e de determinar a sua própria vida”. Ele concebe essas formas de dominação como um momento histórico que objetifica a repressão a partir da designação, por parte das forças produtivas, de um quadro em que “as privações e ônus impostos aos indivíduos pareçam cada vez mais desnecessários e irracionais”. Dominação e ciência estariam, assim, intrinsecamente implicadas, de modo que a cristalização de uma emancipação social e política seria somente concebida através de uma radical revolução na própria base conceitual da ciência e da técnica.

A essa visão catastrófica da história e a essa epistemologia irracionalista, que chegam a ostentar um certo fascínio mórbido pelo ocaso da razão, um outro membro dessa escola apresenta uma apreciação mais moderada acerca da ciência, aventando a salvação pelo conhecimento. Em *Conhecimento e interesse*, Jürgen Habermas (1983) define o conhecimento como instrumento da autoconservação; e esta como a possibilidade para a elaboração de uma identidade através da tensão entre pretensões impulsivas e imposições e coerções sociais. Envolvendo trabalho e linguagem, além de poder, ao conhecimento é atribuído um interesse de cunho soteriológico, na medida em que este poderia apontar para fins emancipatórios.

Dessa forma, o conhecimento não teria somente, como queriam os outros frankfurtianos, um teor maligno e propenso a embasar formas de dominação, mas, sobretudo, se prestaria a alicerçar processos de libertação.

A epistemologia habermasiana e sua busca pela determinação dos interesses que constituem o conhecimento, alcançando uma fisionomia utópica e libertadora, define a existência de três tipos de ciência, cada um baseado na

⁴ Citado por Habermas, no texto *Técnica e ciência enquanto “ideologia”* (*Os pensadores*, p.314), escrito em 1968 em homenagem aos 70 anos de Herbert Marcuse.

primazia de um dado interesse de conhecimento. Os interesses técnicos, práticos e emancipatórios norteariam, respectivamente, as ciências analíticas, que, organizadas pela informação, visariam à expansão do controle técnico do trabalho; as ciências interpretativas, que orientariam, por intermédio da linguagem, a ação dentro de tradições compartilhadas; e as ciências da ação, as quais, através da análise, intentariam libertar a consciência do poder ideológico encoberto. Estas últimas utilizariam o método da auto-reflexão, que “liberta o sujeito de poderes hipostasiados e por sua vez define um conhecimento libertador” (1983, p. 307).

A reflexão como mecanismo de engrenagem que movimenta o binômio sujeito/conhecimento para a configuração de práticas emancipatórias constitui a face marcadamente humanista do pensamento epistemológico de Habermas. O teor soteriológico desse pensamento, na medida em que procura oferecer ao sujeito a possibilidade de autonomia na estrutura social autodefinida pelos códigos standardizantes de legitimidade, parece aproximar-se antes de uma sabedoria humanizante do que do conhecimento científico racionalizante. Com isso, ele se esforçou por oferecer um material teórico que tentasse substituir um certo decadentismo captado no conjunto da obra de seus mestres, possibilitando a instauração do componente revolucionário no universo da ciência e da razão.

O apelo ao sujeito enquanto “força de resistência aos aparelhos de poder, apoiada em tradições ao mesmo tempo que definidas por uma afirmação de liberdade” (TOURAINÉ, 1994, p. 337) deve consistir numa busca pela efetivação alternativa de um quadro em que a noção de autonomia implique constantes engajamentos nos conflitos sociais e culturais. Essa busca seria orientada pelo combate ao poder dissimulado e disseminado dos aparelhos que se apresentam sob códigos aceitáveis e vigentes, cujas designações terminológicas – “administradores”, “cientistas”, “produtores de informação” – mascaram a burocracia técnica e midiática que, em nossos tempos, constituiria um apelo a um individualismo de consumo; este, capaz de soprar o sujeito para o centro do turbilhão de um hedonismo não primitivo, teria como engrenagem os discursos cintilantes e sedutores que divulgam e reclamam para si uma união do tipo siamesa, evidentemente falaciosa, com os princípios da liberdade.

1.5 A PRODUÇÃO ESTÉTICA E A INDÚSTRIA CULTURAL

É fato que a linguagem artística sempre consistiu numa forma catártica de ruptura e dissonância com as estruturas delineadoras do real. A resistência imanente à elaboração estética seria o campo da atuação e constituição do sujeito como autonomia, uma vez que esta lhe permite instaurar redes de possibilidades utópicas dispostas a solapar a engrenagem do todo social que o comprime.

Marcuse (1977, p. 20) ressalta que o fato estético, ao transcender o plano real, redimensiona a experiência reificada nesse todo social, proporcionando a efetivação de uma subjetividade que questiona os modos aceitáveis de percepção dos indivíduos, “invalida as normas, necessidades e valores dominantes. Com todas as suas características afirmativo-ideológicas, a arte permanece uma força de resistência”.

Para ele, são as “exigências da forma artística” que determinam a reformulação e a reorganização dos dados por meio da linguagem, não importando muito se tais dados são individuais, sociais, presentes ou históricos, posto que, ainda assim, eles se tornarão um “todo independente” – seja um poema, um romance ou uma peça teatral – sendo por meio dessa totalidade, isto é, da “forma tornada conteúdo”, que transparecerá aquilo que pode estar reprimido no homem ou na natureza. Esta é “sua autonomia, sua verdade”, seu modo de transcender, sua forma de resistir.

Sem que isso implique no estabelecimento de uma visão essencialista da arte, pode-se aventar a relação intrínseca do objeto artístico com a discordância e com o choque. E esse desligamento se dá mesmo no nível das relações mais imediatas e cotidianas, seja no âmbito das práticas comportamentais e políticas, seja no campo das efetivações lingüísticas e estéticas. A arte procura, em tese, o caminho da margem.

Sobre as relações entre o universo ficcional proposto pelas elaborações estéticas, mais precisamente o texto literário, e o real dado ao indivíduo, Paul Ricoeur (1990) comenta:

[...] Trata-se do distanciamento que a ficção introduz em nossa apreensão do real. Como vimos, um relato, um conto ou um poema não existem sem referente. Mas esse referente estabelece uma

ruptura com o da linguagem cotidiana. Pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo na realidade cotidiana. Ficção e poesia visam ao ser, mas não sob o modo do ser-dado, mas sob a maneira do poder-ser (1990, p. 57).

Opera-se, assim, uma sugestão da utopia, uma instauração de alternativas possíveis que desmantelam o real, alicerçado na mesmidade do cotidiano ordinário perpassado pela ubiqüidade do ser-dado. A esse império se opõe e se impõe, tecidas nos meandros da configuração estética, a sabotagem e a ruptura. O poder-ser constituiria, desse modo, o sujeito enquanto autonomia.

Dito isto, entretanto, faz-se pertinente, agora, o questionamento sobre as marcas que caracterizam a relação da produção artística com as forças produtivas, as práticas culturais e as formas discursivas que recheiam o capitalismo avançado e sobre como tal relação tem ou não orquestrado uma diluição da arte, seu ocaso ou até mesmo, embora não se pretenda aqui parecer apocalíptico e catastrófico, a sua morte.

Um texto bastante elucidativo, nesse sentido, é o ensaio de Walter Benjamin intitulado *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Escrito na segunda metade da década de 30, o texto de Benjamin antecipa já algumas discussões cujos pontos mais evidentes farão parte de toda uma parafernália teórica e especulativa que tenta, em fins do século passado e início deste, localizar e mapear os desastres e as maravilhas das interações entre o fato estético e a cultura massificada.

O fenômeno das bruscas modificações no processo de difusão do objeto artístico que teria suscitado implicações no que concerne ao recrudescimento da recepção estética por parte das massas, constatado e apreendido por Benjamin, o conduziria a uma revisão e releitura da “própria noção de arte, de modo admirável” (1983, p. 03). Ele passa a abordar entusiasmamente questões como a diluição da aura do artista, a estetização da guerra proposta pelo futurismo e pelo fascismo, a revolução do cinema e suas implicações para a noção da arte bem como as possibilidades de contribuição revolucionária do cinema. Benjamin volta-se para o fenômeno da recepção da arte, dando especial atenção aos eventos de concentração reflexiva e de entretenimento mais imediato.

Contra-pondo-se a uma tendência crítica que veria a inserção cada vez mais intensa e abrangente das massas no universo da contemplação artística como uma preocupante vulgarização da percepção estética, a qual semearia e anunciaria a morte da arte, Benjamin adota uma postura intelectual de defesa dessas transformações, na medida em que, ao que parece, consegue vislumbrar a anunciação de implicações políticas mais radicais nesse processo de massificação da arte. Diversão e entretenimento, noções tão fustigadas pelo elitismo cultural e artístico, são saudadas por ele, que assevera:

Vê-se bem que reencontramos, no fim de contas, a velha recriminação: as massas procuram a diversão, mas a arte exige a concentração. Trata-se de um lugar-comum; [...] no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. [...] Mas o homem que se diverte pode também assimilar hábitos. [...] Por essa espécie de divertimento, pelo qual ela tem o objetivo de nos instigar, a arte nos confirma tacitamente que o nosso modo de percepção está hoje apto a responder a novas tarefas (1983, p. 26).

A postura de Benjamin com relação à massificação da arte, entendida por ele como incrementação e aumento do número de participantes no fenômeno da recepção, caracteriza-se por um otimismo que não se satisfaz enquanto mera constatação do fato: ciente das possibilidades de que tal evento, em princípio socializante e criativo, tomasse rumos desvirtualizadores de sua fisionomia emancipatória, ele sugere que à massa, enquanto “matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte” (1983, p. 25), corresponda o proletariado. E assim sendo, propõe uma utilização dessa massificação da arte por parte dos movimentos, partidos e entidades envolvidas nas lutas socialistas. Diante da estetização da auto-destruição humana e do gozo estético com a agonia de que padece, instauradores de um espetáculo assombroso que parecia anunciar-se “pela estetização da política como prática do fascismo”, aventa-se, entretanto, “a resposta do comunismo” como politização da arte” (1983, p. 28).

Se Habermas concebia o advento da razão e da ciência através de uma perspectiva soteriológica e emancipatória, Benjamin considerava o aspecto revolucionário e socializante da massificação da arte, atribuindo a tal processo a capacidade de libertação das massas oprimidas. Agora, se em Benjamin verifica-se um certo deslumbre com elaborações artísticas particularmente paridas pelas

condições materiais proporcionadas pelo avanço da racionalidade técnica, como a fotografia e, sobretudo, o cinema, em Adorno, por sua vez, com o pessimismo crítico e ácido que lhe é peculiar, nota-se uma visão desencantada que, não raro, considerará tais práticas “estéticas” como mera ideologia, recursos utilizados em prol do domínio da técnica racionalista e burocrática, de onde se supõe a retirada do cinema ou do rádio enquanto contemplados pelo estatuto de arte. Escreve ele: “O fato que não serem mais que negócios basta-lhes como ideologia” (1983, p. XII) ⁵.

Aqui surge o termo “indústria cultural”. Segundo consta, tal designação, utilizada pela primeira vez em 1947 (ano da publicação da obra *Dialética do Iluminismo*, de autoria de Adorno e Horkheimer), substitui o termo “cultura de massa”, engodo retórico usado para criar a identificação falsa das massas com uma produção artística a elas destinadas e oferecidas para consumo pelas engrenagens de difusão, distribuição e divulgação típicas das democracias industriais contemporâneas. Uma arte que, em não sendo produzida pelas massas e gozando da contribuição das novas possibilidades técnicas de reprodução infinita de cópias, seria somente evidenciada enquanto uma espécie de simulacro ideológico, mascaramento da penúria social através de seu reflexo transformado em espetáculo. É o que quer dizer Adorno quando afirma que a “indústria cultural impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente” (1983, p. XIII).

Se Adorno acerta ou erra em suas considerações é questão que deve ser relativizada. Entretanto, o fato é que tais considerações alertam para os perigos retóricos implícitos nos discursos da ideologia imanente às modernas democracias industriais e tecnológicas em que, segundo Noam Chomsky (1977, p. 37), “a censura de Estado não é mais necessária quando o totalitarismo ideológico é garantido por sistemas ao mesmo tempo mais complexos e mais diluídos”.

É ainda Chomsky, debruçando suas análises políticas acerca da ideologia contemporânea divulgada pelos *mass media*, referência mais acreditada e influente

⁵ As duas citações de Adorno que se seguem nesta página foram retiradas da introdução do volume da coleção *Os pensadores* (Abril Cultural, 1983), no qual estão inseridos textos dos mais importantes nomes da Escola de Frankfurt, os quais sejam, além de Adorno, Benjamin, Horkheimer, e Habermas.

no tocante às noções de arte, cultura e comportamento dominantes e aconselháveis, que assevera veementemente:

Numa sociedade capitalista, os mass media constituem corporações capitalistas. Não há nada de muito surpreendente no fato de tais instituições refletirem a ideologia das instituições econômicas no poder. [...] A sutileza, embora interessante, não deve fazer esquecer os vícios dominantes que tornam significativos os fatos sutis (1977, p. 31).

A produção em série da cópia, a ditadura da publicidade, os comportamentos ditados pelo império da moda e o consumismo associado à idéia de independência desenharam, para o bem ou para o mal, o quadro das novas relações sociais e das novas configurações estéticas conduzidas pelo espetáculo do olhar, a função sensorial mais adequada para apreender, introjetar e incorporar uma sociedade dominada pelo simulacro, sem que haja uma prática mais contundente de discernimento entre a essência e a aparência.

Postas essas questões e considerações, convém tentar identificar as marcas daquilo que constituiria o ocaso ou até mesmo, para usar um termo menos eufemístico, a morte da arte.

Na obra *O fim da modernidade*, Gianni Vattimo identifica três tipos de configuração desse processo inerente à modernidade a que se convencionou chamar de morte da arte. A morte da arte enquanto utopia que visa ao projeto de reintegração a uma noção de arte que julga em decadência; a morte da arte ocasionada pela estetização da cultura de massa que implica a inserção do objeto artístico nas engrenagens mercadológicas; e, finalmente, a morte da arte como “suicídio e silêncio da arte autêntica” (1996, p. 47).

A morte da arte enquanto utopia de reintegração efetiva-se entrelaçada nas rebeliões e sabotagens estéticas propostas pelas vanguardas, as quais sugeriam uma nova configuração das práticas e relações artísticas baseadas no questionamento e contestação das noções elitizadas, canônicas e cristalizadas sobre a arte. De certo modo, a contracultura e a poesia marginal, através da ironização dos gêneros, da reescrita e do experimentalismo formal e de conteúdo, representam esse tipo de morte da arte.

A morte da arte como estetização da cultura de massa instaura-se alicerçada no advento da reprodutibilidade técnica da arte, evento que, como já foi aqui discutido, recebeu logo o estatuto de desintegração do objeto artístico através de sua adequação e incorporação no projeto moderno de massificação, também entendido como democratização ou popularização dos bens culturais.

A morte da arte como silêncio verifica-se como uma atitude aristocrática de insulamento e nostalgia idealizada que veria no passado a existência de uma arte autêntica somente possível no presente mediante posturas de negação da participação no diálogo com a arte massificada. O auto-isolamento pedante e o suicídio calado consiste no modo de resistência às mais recentes relações da arte com o mercado. Efetiva-se como uma espécie de visão essencialista do objeto estético que considera todo o resto produzido nos dias atuais como arremedo sinistro e medíocre da arte. Alguns movimentos de vanguarda e atitudes marginais mergulham nesse comportamento estético que vê na negação e no silêncio, paradoxalmente, um grito em defesa da “verdadeira” arte.

Dessa forma, afirma o teórico italiano:

Contra o kitsch e a cultura de massa manipulada, contra a estetização em nível baixo, fraco, da existência, a arte autêntica refugiou-se com frequência em posições programaticamente aporéticas, renegando todo e qualquer elemento de fruibilidade imediata das obras. [...] No mundo do consenso manipulado, a arte fala apenas calando, e a experiência estética só pode ocorrer como negação [...] (1996, p. 45).

No entanto, para Vattimo, essa morte anunciada da arte pode confirmar-se como tudo, exceto como morte efetiva. Configura-se, assim, como um evento intensamente alardeado, constantemente adiado e, inescapavelmente, estetizado.

Não obstante sejam evidenciadas as famigeradas e estratégicas práticas de desumanização da arte no seio do capitalismo avançado e tecnológico, é verdade que os indivíduos, talvez comprovando o processo denominado por Touraine de subjetivação, exercem, em suas relações sociais, práticas destoantes e sabotagens que denotam os ímpetus criativos mais autênticos para além do que a estrutura sócio-econômica imprime.

E embora a ambivalência seja a marca dos comportamentos sociais, políticos, estéticos e culturais no centro e nas margens do turbilhão contemporâneo, é possível vislumbrar atos e posturas de resistência, mesmo que evidenciados sob a sombra da ambigüidade.

É assim que na obra *Budapeste*, de Chico Buarque, configura-se um universo ficcional que parece parodiar as relações entre arte e massificação, fama e mediocridade, localismo nacional e internacionalismo, passado e presente, esperança e desencanto. Relações estas que, como vimos, caracterizam a constituição do sujeito contemporâneo, suas ligações com as instituições sociais e corporações da indústria cultural, enfim, toda uma fenomenologia do sujeito em que são exigidas as discussões sobre as possibilidades de autonomia subjetiva e utopia social.

A configuração de suas personagens metaforiza os sujeitos desintegrados e dispersos em busca da recomposição no mundo contemporâneo, sujeitos que se sabem peças de uma engrenagem que insiste em compeli-los para uma única direção, a qual, por seu turno, também se sabe questionada. O romance de Chico Buarque parece consistir numa representação moderna do mito da caverna platônico. O universo ficcional instaurado alicerça-se numa confusão entre essência e aparência que se sabe, mas não se resolve. Tal condição invade os meandros da subjetividade, a qual se lança a uma busca labiríntica pelos sentidos e significados do homem e da construção literária.

De qualquer forma, a busca se efetiva. Analisaremos, mais adiante, como ela se configura em tal universo ficcional, certos de que, nas palavras de Berman (1986, p. 316), “[...] nosso passado, qualquer que tenha sido, foi um passado em processo de desintegração; ansiamos por capturá-lo, mas ele é impalpável e esquivo; procuramos por algo sólido em que nos amparar, apenas para nos surpreendermos a abraçar fantasmas”.

2. A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

2.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Do que foi posto até o momento, fica-nos a impressão de que, paralelamente a essa condição do sujeito, caracterizada pela descentração e fragmentação, cada vez mais divulgada nos meios acadêmicos, intelectuais, científicos e culturais, não raro se opera uma busca que lembra muito a demanda por uma totalidade supostamente perdida, diluída entre os passos dos indivíduos amorfos e cegos que tateiam vagamente, nos labirintos dos discursos e práticas contemporâneos, a possibilidade de recomposição. Tal busca parece nascer da apreensão de que a ordem social, desvelada por trás dessa subjetividade alardeada como pó, fragmento e sem referência, se efetiva como injustiça e inautenticidade.

As forças antagônicas e complementares que se encontram na base e no pináculo do despedaçamento do mundo e do homem são as mesmas que os compelem para a recomposição. Embora seja pouco plausível a evidenciação de uma marcha épica rumo a uma terra que se configure como uma espécie de *consenso das gentes*, em que todos os homens concordem, parece incontestável um arranjo lírico de vários pontos de fuga possíveis, atos de resistência e sabotagem que reclamam uma idéia autônoma de homem e um estado digno de humanidade sem *juízo final*.

A produção literária consiste num dos espaços de efetivação da busca por uma autenticidade num mundo permeado por uma *ad infinitum* difusão de imagens estandardizadas, uma produção em série de cópias padronizadas. Este estado de coisas, procriado por espelhos postos face a face, a elaboração artística não somente constata, mas sobretudo, acusa e contesta.

O arranjo de posturas líricas na épica romanesca, ao perturbar as noções mais convencionais da forma literária, confere ao romance a possibilidade de, a partir dessa contaminação lírica, se configurar como introspecção, reflexão e ironia. Esses procedimentos, tornados componentes da estrutura romanesca, propiciam a tal gênero literário a efetivação de uma auto-análise e uma auto-crítica que, por extensão, ao discutir e ironizar sua própria formação estética, discute e ironiza a condição humana e as instituições sociais.

Parece evidente que é a contaminação lírica que faz o romance assim proceder, na medida em que, segundo afirma Adorno, no ensaio *Lírica e sociedade*, a postura lírica “[...] implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio e opressivo” (1983, p. 196).

Por esse motivo, a análise de uma obra não deve prescindir do que ela comporta dos planos psíquico e social do autor em relação à produção, nem também desta no que concerne às forças e fenômenos sociais que sobre ela exercem influência. Faz-se necessário, para compreender-se uma obra integralmente, a consideração de seus componentes estruturais bem como de suas implicações contextuais, uma vez que tais aspectos exercem movimentos imanentes à constituição simbólica, reciprocamente repelindo-se, atraindo-se, confundindo-se. Assim se efetua o jogo dialético de complementaridade que consiste na atração (invasão), fusão e fuga. Estrutura literária e estruturas sociais se interpenetram; isto porque, segundo Candido (2000, p. 6), o todo social exterior internaliza-se no texto tornando-se elemento constitutivo de sua estrutura.

As relações entre indivíduo e instituições e eventos histórico-sociais no universo romanesco devem ser vistas, entretanto, não como inescapável documento testemunhal de uma realidade social dada, mas antes como materialidade discursiva de uma estrutura simbólica e estética que, evidentemente, segundo o que propomos neste trabalho, “deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos de permanência” (SEVCENKO, 2003, p.29) da forma como tais relações se configuram.

Em *Budapeste*, verifica-se a utilização da farsa para parodiar e ironizar a situação e a posição que a produção artística experiencia na contemporaneidade e o seu corolário imediato que é a fragmentação e dispersão dos sujeitos literários, isto é, daquelas categorias estruturais dotadas de personalidade que compõem o universo ficcional das obras literárias. Personagens, narradores, vozes líricas e autores perdem-se na profusão de imagens especulares e cópias vazias de essência que metaforizam as mais atuais relações entre estética e mercado. As várias bipartições aqui encontradas procuram desvelar tanto as ambivalências do sujeito contemporâneo em suas experiências com os processos de descontinuidades que marcam os fenômenos culturais mais recentes quanto a banalização da produção estética encomendada e impessoal.

Essa desmontagem da pessoa humana e do retrato individual e a diluição da subjetividade no universo estandardizado das cópias e das imagens produzidas em série passam a exigir novos arranjos artísticos, experimentalismos estéticos no sentido de incorporar os quadros mais angustiantes e vazios das personagens fragmentadas. Mas esse despedaçamento, como já sugerimos, configura-se, lado a lado, com a busca pela recomposição.

Assim é que, segundo Rosenfeld (1976, p.88),

Gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável, e essa procura, resultado e causa de uma instabilidade cada vez maior, exprime-se no estado de pesquisa e experimentação no romance [...], dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo [...].

Evidentemente que o experimentalismo literário procura, agora, técnicas e meios de confecção romanesca na reportagem e em formas típicas da indústria cultural, as quais, indubitavelmente, descaracterizam o romance tradicional enquanto um todo organizado que relata linearmente uma seqüência de acontecimentos e eventos no mundo da vida de certas personagens centradas e inseridas num dado espaço social. Com esta ordem posta em dúvida, as formas de representação simbólica da mesma precisam ser readaptadas, verificando-se uma intensa interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade, esta última, agora mergulhada nas profundezas obscuras do eu inconsciente. O romance assim concebido incorpora, entre outras técnicas de elaboração, a linguagem do cinema e seu universo caótico e vertiginoso que se opera a partir do distanciamento eminentemente estético com o público receptor.

O grande interesse das elaborações culturais ditas pós-modernas por tudo que possa ter valor comercial faz com que a imagem adquira um valor mercadológico sem precedentes: a produção cultural torna-se, assim, influenciada pelo aparato virtual e por imagens televisivas e tecnológicas. Tem-se, então, a cultura do espetáculo, em que as imagens atraem e influenciam o olhar do espectador na mesma freqüência com que o irreal por elas apresentado muitas vezes se confunde com o real. Mas o espetáculo em si consiste no modo como elas funcionam no sentido de atrair as pessoas e de torná-las consumidoras dos novos

valores que divulgam e oferecem sonhos de consumo muitas vezes irrealizáveis. É a cultura do aqui, em que a contemplação do fato artístico se opera sem reflexão.

Para alguns, entretanto, não existe uma negatividade considerável nessa nova configuração das cenas culturais e estéticas, se pensarmos que o ato de criação refrata a vida e que, não sendo o autor-criador um mero escriba da realidade, ele cria em sua produção um novo sistema de valores que se condensam numa unidade estética originária da vida transportada para a obra. Assim, a presença de elementos não literários no romance parece querer expressar a complexidade do nosso tempo, em que a própria linguagem verbal é flagrada em sua aparente insuficiência no que concerne ao estabelecimento da interação entre a obra e o público, este cada vez mais treinado para decodificar diferentes signos ao mesmo tempo.

Com o intuito de representar a velocidade estonteante dessa vida contemporânea, opera-se a substituição, muitas vezes forçada, da palavra pela imagem, visto que o entendimento e a reflexão já não se fazem necessários. Ora, o romance moderno, tendo que se adequar a tal estado de coisas, da mesma forma opera, senão a supressão, pelo menos uma diminuição do distanciamento com o público receptor, através da “supressão ou diminuição da função mediadora do narrador” (ROSENFELD, 1976, p.84), o que, decerto, implicará no questionamento da categoria autoral enquanto ponto de intersecção mediadora entre um eu psicologizado e historicizado, portador da unidade da obra, e o narrador-personagem, portador da unidade da vida, relação esta muito comum nas autobiografias.

A constatação de que o fazer literário de nossos tempos consiste nessa profusão de imagens e suas implicações no campo das interpenetrações com outros códigos que também se pretendem artísticos, como o cinema e a televisão por exemplo, bem como com as regras ditadas pelo mercado, faz com que se verifique uma tendência para a negação do caráter pessoal do autor, isto é, o sujeito de seu trabalho. As várias relações intertextuais e intersemióticas, a produção em série do objeto estético e os parâmetros de medição da aceitabilidade pública e massificada que orientam o trabalho artístico parecem solapar as possibilidades da configuração do sujeito criador autônomo e genuíno.

Nesse contexto, algumas obras da ficção escrita atual apresentam essa investida do autor no mundo das imagens, mediante uma (re) construção estética da linguagem verbal no sentido de conferir ao texto escrito as nuances e vertigens do movimento cinético. O que já se verifica em Kafka, Camus, Anthony Burgess, entre tantos outros, pode ser apreendido nesse romance de Chico Buarque, no que se refere à inserção de traços cinematográficos que aproximam universo ficcional e leitor no nível do olhar, constatando-se e acusando-se a diluição do indivíduo no meio das cópias.

Não se pode, quanto a essa questão, deixar de mencionar as iminentes relações entre a noção de individualidade da obra literária e a noção de autor enquanto categoria que materializa e objetifica a atividade prática chamada de trabalho, mais especificamente, o trabalho estético literário. E isso será discutido mais adiante.

O fato é que no romance, como em qualquer outra forma de elaboração literária, negar um certo espaço de resistência parece soar desonestamente tendencioso. O poema, o conto, o relato confessional, ao proporem um descontentamento com o real dado, oferecem, através da imaginação, do desejo, da utopia, um outro real que é pleno desligamento e contestação, operados por uma individualidade espontânea e criativa que, no dizer de Adorno, consiste numa “individuação para extrair o universal” (1983, p. 196).

2.2 A CONDIÇÃO AUTORAL E A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Se estão intimamente ligados o despedaçamento da forma romanesca tradicional e a fragmentação do sujeito proposto pela modernidade, parece também estar associada a essa dessedimentação interdependente a questão da morte do autor. Tão anunciada e calorosamente comemorada por alguns teóricos, principalmente os estruturalistas e os pós-estruturalistas, para quem o equacionamento da problemática da produção de textos se dá tão somente em sua produtividade interna, a morte do autor mantém uma notória relação com a questão mais geral do descentramento do sujeito. Tal noção está diretamente vinculada à maneira como tais teóricos abordam o tema da ação humana.

O conjunto da obra de Michel Foucault (apud DOSSE, 1994, p. 117) é de alguma forma perpassado pela temática do desaparecimento do nome do autor, categoria que, enquanto inscrição da marca pessoal no texto literário, nasce a partir do século XVII, com o projeto fundacional do sujeito da modernidade. Identificando alguns fundadores de discursividade, como Marx e Freud, o filósofo francês atribui a tais pensadores o estabelecimento de possibilidades indefinidas de discursos, sugerindo-se a temática da intertextualidade, princípio de negação de um significado pronto e acabado, definido por um nome próprio pessoal.

Relativizando a compulsão ocidental pelo nome do autor da obra literária, Foucault (apud DOSSE, 1994, p. 151) assevera que o autor “[...] trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito escritor não cessa de desaparecer. [...] A marca do escritor nada mais é do que a singularidade de sua ausência; cumpre-lhe desempenhar o papel do morto no jogo da escritura.”

Em Roland Barthes (1984), a questão da morte do autor encontra-se vinculada à definição de escrita literária por ele proposta. Aqui se concebe escrita literária como uma produção eminentemente estética, um exercício simbólico desprovido de qualquer funcionalidade prática mais evidente, cuja materialidade se efetiva inelutavelmente a partir da linguagem, mediante a qual “[...] um fato é contado para fins intransitivos e não para agir diretamente sobre o real” (1984, p. 49).

O autor, para Barthes, deve, então, ser entendido como uma categoria que não se confunde com um eu concebido psicologicamente, dotado de historicidade e portador de uma biografia. O autor deve ser compreendido enquanto efetivação verbal, lingüística, materialidade estrutural que compõe o texto. Ele afirma

[...] escrever é, através de uma impessoalidade prévia, atingir aquele ponto em que a linguagem atua, “performa”, e não “eu”. [...] lingüisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio e fora da própria enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, para a esgotar (1984, p. 50).

O texto é assim entendido como espaço de dimensões múltiplas, território de várias escritas, que sugere a improbabilidade da apreensão de um significado puro e absoluto ligado a um nome pessoal. A tarefa se faz inviável na medida em que o sujeito da escrita, uma vez esvaziado e descaracterizado de seus atributos humanos

definidos historicamente, não pode transcender o universo estrutural do texto. Tendo exercido a atividade da escrita, tal sujeito torna-se elemento dessa estrutura, desprovido de autonomia, verdadeira propriedade privada da imanência textual.

Entretanto, desconsiderar a figura do autor e relegá-lo a um mero e nebuloso componente assessor da escrita parece não resolver a questão, ampliando somente a condição de descentramento do sujeito, elevando à enésima potência justamente a sua impotência quanto às possibilidades de ação no mundo.

Ora, tais considerações teóricas parecem não atentar para a ambigüidade do termo escrita. Escrita pode designar algo registrado num dado meio, o que se coaduna com a noção de estrutura, conjunto materializado pelos componentes que o constituem, o que pode propiciar a sugestão de uma escrita efetivada “como se os textos a si mesmos se escrevessem” (GIDDENS, 1999, p. 304). Entretanto, escrita pode também denominar o ato de registrar, o que implica processo e atividade. Nessa acepção, o termo vincula-se à elaboração inventiva e imaginativa de objetos artísticos por sujeitos pessoais que se utilizam do código verbal escrito.

Essa participação de um sujeito pessoal, autônomo e criativo na atividade literária não conduz, necessariamente, à idéia de genialidade e autenticidade como atributos de uma individualidade iluminada. Tal processo deve ser encarado como um reverso que, dialeticamente, se opera em concomitância complementar com o despedaçamento do sujeito. E esse movimento reverso consiste no impulso pela recombinação de tudo aquilo que se desmanchou no ar; paradoxalmente, um processo tão evidente em nossos tempos quanto a sua fragmentação. É no projeto da recomposição que o sujeito se constitui.

É o que sugere Giddens (1999), quando discute as características do tratamento teórico que os pensadores do estruturalismo e do pós-estruturalismo conferem à questão da produção cultural, refletindo sobre algumas temáticas abordadas pelos teóricos mais influentes dessas escolas do pensamento ocidental, identificando suas contribuições e apontando seus problemas e insuficiências no que concerne às relações estabelecidas entre tais propostas teóricas e as formas de produção e distribuição cultural contemporânea. Sobre isso, ele afirma:

Podemos reconhecer a importância do tema da descentralização do sujeito, e conseqüentemente a necessidade de construir um “autor”; mas não apreenderemos o processo de escrita a menos que tentemos recombinar satisfatoriamente os elementos que foram

descentralizados. O estruturalismo e o pós-estruturalismo se mostraram, a meu ver, incapazes de descrever satisfatoriamente a ação humana (1999, p. 304).

Giddens propõe, no que concerne à elaboração estético literária, uma compreensão do texto enquanto trabalho, concebido como atividade prática que se objetifica em obras, não sendo o autor nem uma conjunção de intenções nem um conjunto de traços textuais, mas “um produtor que trabalha dentro de cenários específicos de ação prática” (1999, p. 315). Dessa forma, confere-se ao texto um sujeito criador que não se confunde com uma mera categoria estrutural, anônima e obscura.

Se por um lado, com a alardeada morte do autor, flagra-se uma diluição do que consistiria numa provável função social e histórica do escritor, por outro lado, desenha-se no autor pessoal portador de intencionalidades aquilo a que Adorno (1983, p. 270) ⁶ se referiu como sendo “subliteratura biográfica”, em que também um texto seria constituído pelas impressões, sentimentos e vivências de um dado indivíduo, como se este pudesse penetrar no universo estético sem mediação, isto é, “como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação”.

Para Bakhtin (2003), em *Estética da criação verbal*, cujos escritos são elaborados provavelmente entre 1920 e 1922, a questão do autor é abordada, genericamente, a partir da distinção entre o autor-pessoa (o escritor, o artista concebido como sujeito histórico-social e cultural) e o autor-criador (elemento estrutural que instaura e ordena o todo do objeto estético). Este último configura-se como elemento constituinte e axial do todo artístico, assumindo uma posição que “materializa uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo” (apud FARACO, 2005, p. 38), ponteando, de alguma forma, as múltiplas relações valorativas entre os eventos e práticas sócio-culturais da vida e o conjunto de eventos que configuram os embates e conflitos relacionais entre a personagem e os espaços em que ela se insere.

Tal concepção sugere a associação desse conceito do autor-criador com o elemento estrutural denominado de narrador em terceira pessoa, na medida em que

⁶ A partir desse ponto do nosso trabalho, as citações de Adorno consistem em fragmentos do ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, o qual também consta no volume já citado de *Os pensadores*.

se observa uma funcionalidade narrativa cujo princípio da exterioridade se faz necessário no momento em que se instaura o ato criador. Aqui, não se verifica uma coincidência inescapável entre herói e escritor, entre personagem e autor.

Por outro lado, ainda para Bakhtin, esse princípio de exterioridade na atividade estético-criadora parece desintegrar-se ou atenuar-se no caso da autobiografia. Neste caso, opera-se uma relação entre personagem e autor e entre ambas as categorias com seus universos axiológicos e com o conjunto de valores dos outros. Na biografia e autobiografia, a estetização da memória do passado é elaborada de tal maneira que, embora não haja coincidência absoluta entre autor e personagem, os universos axiológicos em que se inserem são congêneres, contudo divergentes dos contextos de valores dos outros. Em outras palavras, os valores ético-cognitivos do mundo do autor coadunam-se com os valores “que a personagem toma em sua vida estética” (BAKHTIN, 2003, p. 150), ocorrendo que tais valores de ambas as categorias diferem, se contrapõem, resistem aos valores dos outros, aqueles mesmos que compõem o quadro social que compele o herói para a margem.

Autor e narrador-personagem passam, a partir do reflexo que o primeiro lança sobre o segundo, a tentar instaurar uma reorganização do mundo que, paralelamente, se observa desfeito, com suas referências desmanchadas, posicionando-se diante da própria vida, propondo-lhe uma valoração que ultrapasse os limites do apenas vivido:

[...] o reflexo do autor sobre a personagem insere-se no seu interior e a reorganiza; a personagem arrebatada ao autor todas as determinações transgredientes para ela, para seu auto-desenvolvimento e sua auto-determinação [...]. Paralelamente, desfaz-se a fronteira entre as áreas culturais (a idéia do homem integral). É aí que se encontram os germes da loucura profética e da ironia (BAKHTIN, 2003, p. 166).

A busca pela reorganização do mundo, a tentativa de captura da essência e a procura por uma totalidade paradisíaca perdida constituem o traço renitente do romance, a sua recidiva mais insistente, na medida em que se reconhece agora aterrorizado diante de sua própria diluição no mundo das convenções estandardizadas, da proliferação especular das cópias exigidas pelo mercado. Forças mercadológicas que se configuram como “o grande Leviatã” desses nossos

tempos de insinuantes e sedutoras liberdades de consumo, por um lado, e da tirania estranguladora da fome, por outro.

Com a ironia melancólica da busca que se sabe projeto fadado ao fracasso, ao representar o ser-dado, tanto do mundo quanto do sujeito, a forma romanesca, ainda assim, entendida como “descompasso entre interioridade e mundo” (LUKÁCS, 2000, p.118), propõe um vir-a-ser alternativo para o mundo e para o sujeito. Os valores do sujeito criador são congruentes aos valores da personagem deslocada, descontente com o vazio dos valores do mundo em que se insere. E uma vez iniciada a busca desse herói, ele se encontra condenado a “derrotas inevitáveis, previstas pelo escritor, e por ele (o herói) pressentidas” (2000, p. 124).

Assim, pela ironia, o autor do romance contemporâneo, incorporado, muito freqüentemente, num eu-narrador melancólico e sarcástico, escreve o mito da impossibilidade do retorno ao mito e reescreve ad infinito seus pontos de fuga de um mundo “em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 1983, p. 270).

Se é pela ironia que o universo romanesco instaura o devir utópico da recomposição do homem, de outro modo a separação só é suprimida (e aqui nos permitimos uma certa dose de ironia!) com a insinuação imagética operada pela indústria do simulacro e da cópia, que reproduz e perfila indivíduos amorfos e esvaziados, justapondo-os de tal maneira que arremedem a disposição de produtos e bens de consumo em prateleiras de supermercados. Como tal, é evidente que, neste caso, seus valores enquanto indivíduos humanos são determinados e reforçados pelo poder da propaganda neles investida. Fora da criação artística é dessa forma plástica e banalizada que se opera a reunião do gênero humano. Por outro lado, como já foi ventilado, a produção estética já se encontra engolida por tal processo. E aqui talvez seja possível materializar a morte do autor.

Ora, é no campo das mais recentes profusões dos *best sellers*, sobretudo aquelas obras literárias ditas autobiográficas, que se verificam, senão a morte do autor, ao menos a sua fuga, o seu apagamento, tornando-se um espectro-vivo do qual só se vê a forma anônima do vulto, da vaga possibilidade. É na farsa deliberadamente institucionalizada pelos mecanismos midiáticos que englobam o mercado editorial e que em suas práticas cotidianas se diluem que o autor, sujeito-criador, agoniza e solta seus últimos suspiros, acometido pela euforia do dinheiro

ganho e pela angústia de ter dado o golpe de misericórdia na própria relação com sua obra.

Talvez estejamos somente especulando, visto que o fato artístico, ao efetivar-se como invenção e criação, habita ontologicamente um terreno cujas fronteiras entre a ficção inventiva e criativa e a farsa falaciosa travestida de imitação, portanto criação e recriação, são bastante tênues, na verdade, infinitesimais.

De qualquer modo, é essa fronteira entre a elaboração literária e a falácia da escrita por encomenda que se vê parodiada na obra *Budapeste*. Ironia e melancolia se fundem nas apreensões que um narrador-personagem tem acerca do mundo que o envolve. Tem-se uma situação dicotômica que está na base de toda a profusão das várias duplicidades que atravessam o enredo. Tal dicotomia consiste no fato de um autor de encomenda, um *ghost writer*, contestar e ironizar uma estrutura mercadológica da qual faz parte.

Encontra-se aqui o autor fugitivo, o sujeito-criador escorregadio, escondido e calado no anonimato, ainda assim, ironizando os germes da civilização do simulacro que invadem suas entranhas. Escritor natimorto ou autor morto-vivo? O *ghost writer* talvez seja a cristalização dessa tão alardeada morte do autor, aquele que, segundo afirma Saramago (2004, p. 21), ao comentar a referida obra de Chico Buarque, “escreve para que outros gozem a suposta ou autêntica glória de ver o seu nome escrito na capa de um livro”.

Ao concebermos a autoria enquanto atividade e trabalho estético-criador que efetiva e determina, não um sujeito pré-concebido, mas possibilidades experienciais de sujeitos, desconfiemos da acusação desferida à noção de autor, segundo a qual tal categoria estaria fixada numa “cultura corrente” centrada numa suposta “tirania do autor” (BARTHES, 1984, p. 50), portador de uma personalidade definida histórico e sócio-culturalmente.

2.3 PARA UMA REFLEXÃO SOBRE O NARRADOR-PROTAGONISTA

Em *Budapeste*, a abordagem da figura do escritor por encomenda opera-se mediante uma vertiginosa reduplicação das imagens que acarreta uma subversão caótica e alucinante dos parâmetros que norteiam as relações entre o herói e os espaços ficcionais e o indivíduo e seu mundo real e concreto, relações estas que

caracterizam o texto literário autobiográfico. O jogo intrincado e perturbadoramente inesperado rompe com as interações, de certa forma estáveis, no que concerne ao seu delineamento, entre o narrador-protagonista e os eventos narrados.

Os imprevistos das intermináveis bifurcações operadas a partir das correlações estabelecidas entre as três produções fantasmiais introduzidas no interior da trama, *O Ginógrafo*, *Tercetos Secretos* e, mais perturbadoramente, *Budapest*, ironizam os processos falaciosos de elaborações estéticas efetivadas por imposição do mercado literário, mas também, assim o fazendo, apontam para a desmistificação de uma ontologia do fazer estético, na medida em que tal atividade baseia-se na invenção, no fingimento, conforme observou Farias (2004). citando os versos do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, aqui reproduzidos: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (1980, p. 104).

Essas três produções espectrais e suas relações estabelecidas com o universo ficcional mais amplo que as engloba evidenciam o desvendamento das fissuras e do dismantelamento das identidades ficcionais. Em outras palavras, esse romance de Chico Buarque aborda, como temáticas intrinsecamente ligadas, a questão do descentramento ou o caso do sujeito, o distanciamento ou apagamento da figura do autor e a posição paradoxal do narrador contemporâneo que tende a diluir sua função mediadora.

Os referenciais identitários que caracterizavam os componentes estruturais do todo ficcional se partem, refletindo ou refratando o despedaçamento dos sujeitos reais e concretos que habitam o campo de atuação da construção dos sentidos das obras estéticas.

Em *Budapeste*, o pseudo-autor, aparentemente confessional e autobiográfico, é utilizado como instrumento de realização estético-ficcional para instaurar o desvelamento da dicotomia que perturba o indivíduo imerso num descontentamento com o mundo e as relações intersubjetivas, numa vaga disposição para a intervenção em tal estado de coisas e numa consciência esmagadora da inutilidade e falibilidade dessa atuação.

Como acontece em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*⁷ quando, numa edição posterior, o próprio autor Lima Barreto assina umas notas introdutórias que dizem transcrever o que seria um prefácio de *Isaías Caminha*, narrador protagonista das tais *recordações*, a relativização da associação inescapável entre autor-pessoa e narrador-protagonista e/ou voz-lírica é operada em *Budapeste*, sobretudo no final da trama quando José Costa se transforma em Zsoze Kósta pelas mãos de um certo *ghost writer* conhecido por Sr.... E o que efetivaria, enquanto criação autobiográfica, a relação imanente entre ficção e confissão, impressão e fato, passa a instaurar, agora, uma configuração narrativa em que se alternam o presente caótico e imprevisível da relação com o movimento vertiginoso do “passado-presente das experiências” (BRAYNER, 1979, p. 172).

Há de fato aquela relação conflitante entre a subjetividade e o mundo exterior que configuraria, para Lukács, a forma romanesca da desilusão, em que

[...] se revela a insignificância de sua existência no todo do mundo; o isolamento da alma, a sua insularidade em relação a todo apoio e todo vínculo, agrava-se até o descomedido, e ao mesmo tempo o fato de esse estado da alma depender justamente dessa situação do mundo é aclarado com luzes impertinentes [...]; a realidade desintegra-se, contudo, em fragmentos absolutamente heterogêneos entre si, que nem sequer isolados, possuem validade de existência autônoma para os sentidos [...], configurando-se a renovação e a potencialização desse tipo de romance: a autodissolução da forma num desalentado pessimismo (2002, p. 124).

Configurada assim a épica moderna, verifica-se um transbordamento, uma transcendência do papel do herói narrador, na medida em que a sua subjetividade libera-se do campo gravitacional que lhe mantinha a uma certa distância do universo e dos eventos narrados, aproximando-se, dessa maneira, do seu contrário. Tem-se a “epopéia negativa”, utilizando-se aqui uma expressão de Adorno, para quem “não há obra moderna que sirva para alguma coisa e que não encontre também sua satisfação na dissonância e no desligamento” (1983, p. 273).

⁷ Já no ano de 1907, trechos desse romance de Lima Barreto são publicados na Revista Floreal, da qual o escritor carioca é um dos fundadores. Mas é em 1909 que o texto é publicado, integralmente, por uma editora de Lisboa. Em 1916, numa segunda edição, um aspecto complicador surge na obra, o que fora alvo de muitas reprovações por parte da crítica da época. Trata-se da inserção de um prefácio que modifica a história original, na medida em que desloca a enunciação narrativa das memórias, fazendo “ironicamente prevalecer a voz que coincide com os valores contra os quais a narrativa se pretende posicionar” (FIGUEIREDO, 1995, p. 38).

Esse descompasso entre interioridade e mundo é o que afasta o indivíduo da comunidade, ocasionando um fato estético perturbador, o qual consiste na configuração de uma postura caracteristicamente lírica, flagrada mediante a análise psicológica e a sucessão vertiginosa de estados de alma e reflexão, e a incapacidade de expressão eminentemente lírica de tal estrutura artística. Ainda assim o romance, enquanto gênero em que um narrador-protagonista experiencia formas de atuar como sujeito dicotomizadas entre a revolta e a resignação, configura-se como crítica social através da ironia. Esta, na medida em que aponta com acidez e sarcasmo a condição dos sujeitos em suas macro e micro-relações, evidencia-se como proposta de configuração estética que, mais que reflete e aceita o mundo dado, contesta-o, ao tornar-se obra, isto é, produto de uma ação e atuação no mundo.

O narrador de *Budapeste*, ao reproduzir as situações inerentes à reduplicação de imagens do fazer estético mercadológico e ao inserir-se ele mesmo em tais engrenagens, possibilita ao plano macro da obra efetivar-se como literatura de contestação.

É, portanto, através da ironia que a obra em questão discute e problematiza, sobretudo, e isso será nosso ponto fulcral da análise, a sociedade contemporânea e os modos de subjetivação nela efetuados bem como os modos de representação literária desta e nesta configuração social marcada pela indústria do espetáculo e pela produção em série dos bens culturais e artísticos.

3. FRATURAS E FRONTEIRAS DO FAZER LITERÁRIO EM BUDAPESTE

3.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Publicado logo no início deste século XXI, *Budapeste: romance* traz em sua bagagem as tensões inerentes a esse momento de transição cultural denominado pós-modernidade, sejam do ponto de vista sócio-histórico-cultural, sejam do ponto de vista da produção artístico-literária sintonizada com a nossa era. Considerando que a construção de uma obra se realiza no contexto de uma cultura, pode-se dizer que este romance reinscreve a realidade social da nossa era, a qual, ao ser remodelada em uma linguagem estética, transcende a esfera da realidade, transformando-se em verdade literária.

Candido (1976, p.12) lembra que entre a arte e a realidade existe uma relação “arbitrária e deformante”, proveniente da liberdade de que o artista dispõe no ato da criação, para desfazer e refazer o vínculo com o real, tomando outro caminho, a fim de construir uma verdade necessária à obra e a suas intenções nela. Essa liberdade que toca o autor na ficção é o que dá expressividade à obra e somente por ela “o sentimento da verdade se constitui no leitor” (ibid. p. 13). Em razão disso, o trabalho literário opera uma espécie de “traição metódica” entre realidade e criação, mas uma traição que a fantasia compensa e que nele se torna central, pois é o modo que o autor possui para representar o mundo, operando-se uma homologia relacional que implica incorporação e deformação entre estrutura romanesca e realidade, na medida em que “as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo” (LUKÁCS, 2003, p. 96).

Nessa perspectiva, o narrador do universo ficcional desse romance buarqueano é focalizado em um meio hostil a cujos valores ele tenta não sucumbir, assumindo, em relação a eles, uma postura de distanciamento que, a priori, será expressa no interior do próprio espaço em que está inserido e, posteriormente, na radicalização desse distanciamento, até romper totalmente com ele, quando abandona a família, o trabalho, o país, indo para Budapeste, em busca de “valores autênticos”, conforme as palavras de Lukács. E aqui nos reportamos à expressão pensando no rompimento como liberdade artística do autor-escritor na prosa ficcional, uma liberdade implicada com o desejo e a necessidade de um

posicionamento singular diante da realidade observada. Já a expressão “valores autênticos” traduz a nossa percepção de que, em *Budapeste*, tudo gravita em torno de uma simbologia metanarrativa, engenhosamente arquitetada com o propósito de levar o romance a falar do próprio romance que, em nossa temporalidade, mais que em outras épocas, expressa o mesmo grau de indefinição fronteira observada nos itinerários e práticas humanos.

Os recursos estéticos utilizados na construção dessa obra são a duplicação do narrador-personagem José Costa em Zsoze Kósta, o “encaixe narrativo” de *Budapest em Budapeste*, o surgimento de um escritor fantasmal que pode ser o autor de todos os textos narrativos que compõem a trama, isto é, sua narrativa primária, sinalizando a inexistência do narrador-personagem que constituiria, por princípio, um elemento estrutural do gênero autobiográfico. Restando, além de tudo, a dúvida sobre quem escreveu o quê, considerando a autoria de “O Ginógrafo” e dos “Tercetos Secretos”, produções inseridas no relato do *ghost writer* José Costa.

Observemos, então, a relação entre a realidade cultural da chamada pós-modernidade e o protagonista desta trama, o *ghost writer* representado por José Costa, Zsoze Kósta ou pelo Sr..., para, em seguida, chegarmos às conseqüências dessa relação para o autor-escritor no espaço literário.

A entrada do leitor na obra dá-se pela oposição nacional/estrangeiro: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. [...] Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio.” (BUARQUE, p. 6-7). Cria-se a partir daí uma expectativa de lugares onde a narração da diferença entre eles é fundamental para a compreensão da trama, delineando-se, desse modo, um jogo correlato de oposições e similitudes entre a identidade cultural do narrador-personagem e a identidade autoral. As questões que dizem respeito a ambas são problematizadas em torno da inserção do sujeito na realidade contemporânea, marcada por fluxos constantes de mudanças que se reverberam nas práticas sociais e produções intelectuais e artísticas, por meio de contratos temporários de trabalho, excessos de espaços, individualismo, fragilização das estruturas e pela ilusão de liberdade. Essa também é a realidade vivida pelo escritor *ghost writer* José Costa na ficção supostamente narrada por ele.

Contra esse estado de coisas que imobilizam o sujeito, o narrador-personagem opõe o desejo pela língua falada em Budapeste, desejo que o reconduzirá a esse lugar, tomado como metáfora de um espaço “ideal” para a construção da escrita literária cuja aprendizagem ele busca. Entretanto, grande será o seu desapontamento ao constatar esta impossibilidade, face às transformações culturais que empurram as formas ontológicas de expressão estético-verbal e o escritor dessa tradição para a margem. Mesmo assim, o narrador não cessará de opor a essa realidade imobilizadora a liberdade dos movimentos concebida pela imaginação presentificada na escrita literária, fazendo-o, sobretudo, pela força da ironia, que torna possível a reflexão e a crítica.

Daí por que a cidade não representa, no romance, apenas o lugar da inescapável atração do personagem pela língua “magiar” da qual surgiria, simplesmente, uma curiosa intenção de aprendê-la. Budapeste é o lugar da utopia, é o sonho contra a realidade, é o *entre-lugar* do escritor ou *não-lugar* do sujeito. E deveria ser o lugar da forma que ele busca, a fim de escrever o romance, construído a partir da visão que o narrador tem do Brasil – o contexto concreto do “autor-pessoa” – e pensado em termos de sua condição de exílio – o contexto ficcional do “autor-criador” – vivenciando uma posição intersticial no espaço do outro. A inserção da capital húngara no universo ficcional metaforiza, pois, o deslocamento do escritor pelos vários universos simbólicos que se oferecem à elaboração literária, no sentido de conferir-lhe a dissonância dos discursos vigentes e ordinários que lhe garante o estatuto de objeto estético.

A fuga para Budapeste, aparentemente contingente, parece apontar, na verdade, para uma tentativa de resolver a condição conflitante vivenciada pelo narrador José Costa, cuja busca renitente por uma substância narrativo-literária, por uma ontologia do fazer e do aprender estéticos, opera-se simultaneamente à constatação da sua inevitável dissolução. O trecho a seguir configura uma certa nostalgia do narrador-personagem frente às experiências contemporâneas, as novas formas de comportamento e leitura do mundo cooptadas pelo olhar. Da profusão de imagens que medeiam as relações do sujeito com esse mundo, o narrador tenta se evadir no sono, ou ficando “cego”, a fim de poder enxergar além do imediatismo dos eventos a que elas se associam; ou talvez adquirir aquele “excesso de visão” que constituiria o trabalho do narrador na prosa literária.

Houve um tempo em que, se tivesse de optar entre duas cegueiras, escolheria ser cego ao esplendor do mar, às montanhas ao pôr do sol no Rio de Janeiro, para ter olhos de ler o que há de belo, em letras negras sobre fundo branco. Ia ao cinema ver mulheres extraordinárias se exibiam na tela, o filme era falado em língua conhecida, e eu não conseguia despregar os olhos das legendas. Mas agora, ainda que encontrasse os óculos de leitura, eu não me animaria a abrir meu próprio livro, de cujo conteúdo mal me lembrava. Tampouco tocaria no jornal jogado ao pé da cama, ou nos volumes acumulados em minha mesa-de-cabeceira, mesmo que tivesse são e alerta, e não insone desde Budapeste. Se antes dos trinta eu já tinha a vista cansada, não surpreenderia que chegasse aos quarenta com a mente saturada da palavra escrita. Era possível que para elas me restasse apenas um bom ouvido, e atrás das palavras mais sonoras entrei pela noite recorrendo aos canais de televisão. Encontraria quem sabe um programa e assuntos literários, com sorte uma mesa-redonda onde falassem do meu livro, alguma atriz bonita a declamar meus fraseados. Mas depois de ouvir fragmentos de novelas, humorísticos, musicais, frivolidades, parei num filme de gângsteres à espera do telejornal da Vanda. O sono já me derrotava, eu via na tela umas figuras e meu pensamento escapava delas, um pouco assim como as palavras dubladas se desencaixam da boca dos atores. E quando ouvi a Vanda iniciar o noticiário, acho que eu já cochilava, penei para abrir os olhos. E quando abri os olhos, tinha ficado cego. [...]. sua voz estava bastante serena, melodiosa, e embalado por ela fui pouco a pouco me resignando à minha nova condição; [...]. Em última análise, não me parecia mais tão grave ficar cego ao lado da Vanda para o resto da vida. [...]. Desembaraçado da visão, com maior tino perceberia se ela estava alegre, se estava mentindo, se tinha dó de mim, se cochilava ao telefone, se sentia vergonha de ter marido cego. E ela me lia cada noite um novo livro, e me cobria as pálpebras com umas compressas que só me serviriam para gostar ainda mais dela (p. 96-99).

Partindo da noção de que a obra mimetiza a realidade, alega-se que tal ambientação cultural funda a coerência do romance em tela. *Budapeste* problematiza a questão da escrita literária num momento em que o que se escreve, o que se lê, o que desperta maior interesse do público tem vida curta; posto que surge na esteira dos múltiplos e diferentes agenciadores culturais que atuam nos mercados transnacionais interconectados e criam necessidades de consumo instantâneo e passageiro, a fim de, em um átimo de tempo, serem consumidas, descartadas e substituídas por outras. O valor do objeto artístico, incorporado às engrenagens mercadológicas, passa a depender menos de suas “qualidades estéticas” que de suas possibilidades de venda e lucro. No contexto cultural

globalizado, desestabilizam-se as técnicas antropológicas e sociológicas tradicionais de reconhecimento de culturas localizadas em espaços geográficos delimitados, como também evidencia-se um processo de identificação nacional na relação com outra(s) cultura(s). O título do romance é indicial, porque toma uma cidade real – Budapeste – para representar a configuração híbrida do espaço que abriga a estética das narrativas do presente.

É neste espaço ficcional que os itinerários do sujeito são traçados e confrontados com o lugar identitário do personagem-narrador. Tanto no Rio de Janeiro quanto em Budapeste ele estará em busca de comunicação com o outro e viverá nos diferentes lugares o confronto com o meio, principalmente em suas relações com o trabalho e a família. A inexistência de vínculos mais consistentes entre ele e essas instituições faz de cada experiência vivida uma aventura para a qual não há referências dadas a priori, nem certezas quanto às conseqüências futuras. A rarefação desses vínculos sinaliza a condição dos indivíduos contemporâneos.

Entre as duas cidades, ou melhor, culturas, surge uma perspectiva de sujeito fragmentado, desterritorializado no seu próprio lar ou fora deste. Sua condição de passante dos diferentes espaços furta-lhe os pontos de fixação e evidencia o caráter nômade desse personagem, cuja presença temporária nos lugares transforma-os em não-lugares, restando-lhe não mais que uma aproximação à distância daquilo que ele somente poderá tomar posse pelo olhar.

O menino também a esperou horas de olho na televisão, e não teve jeito de ele entender que naquela noite não haveria o jornal. Assistimos a espetáculos pirotécnicos em Moscou, Atenas, Berlim, aquilo me parecia tudo igual, e acho que foi no réveillon de Lisboa que peguei no sono. Levavam uma sinfonia com orquestra e coral, que foi se esvaindo, se esvaindo, dando lugar a o meu chapéu tem três bicos a duas vozes, e não era um sonho a Vanda e a Vanessa ninando o menino, ambas de cabelos escorridos, brincos, colares de brilhantes, braceletes, vestidos longos de paetês. Levantei-me num salto, a Vanessa riu das minhas cuecas samba-canção e a Vanda se admirou que eu quisesse ir à festa.

Mas que calor ooô ooô... no elevador já se ouvia a marchinha de carnaval (p. 107). [...] Tomei a mão da Vanda, procurei para nós um canto mais tranqüilo, mas na verdade era ela quem me conduzia, e ela buscava as luzes, ela a carregar meu corpo escuro. Finalmente vi sua mão soltar a minha, como a de um afogado, vi a Vanda a voar quase, a arremeter para o maior luzeiro do salão. Era uma bateria de refletores onde acima de todas as cabeças resplandecia a careca vermelha de Kaspar Krabbe. Ele dava entrevista a um repórter que

eu conhecia da tevê, ambos de Summer jacket Logo surgiu o Álvaro, num smoking amarelo-ouro, exibindo para a câmera um exemplar de O Ginógrafo, e se abraçaram os três às gargalhadas: Alá, Alá, Alá, meu bom Alá..., pareciam cantar em coro (p. 108). [...] Atravessamos o deserto do Saara... era um crooner à frente de uma orquestra de metais, todos fantasiados de havaianos, num palco atrás da piscina. A Vanessa se debruçou na abalaustrada, apontou a praia, acho que me pediu que a levasse à praia, mas eu não a entendia. Nossas taças estavam vazias, saí atrás de um garçom e esbarrei no Álvaro, que vinha subindo a escada com uma mulher de traços fortes, parecendo um travesti. Cadê o alemão?, perguntei, mas ele consultou seu relógio e respondeu onze e meia, depois me estreitou os ombros e gritou no meu ouvido algo a respeito de estratégia de marketing, direitos autorais. Alalaô ooô ooô agora todos mundo cantava aos pulos, de braços erguidos, à beira da piscina. (p. 109).

As dicotomias entre as imagens da tevê – realidade – e as do sonho – sinfonia com orquestra e coral –, e entre a claridade e o brilho de mulheres e outras pessoas da festa e o “corpo escuro” do narrador-personagem, a nostalgia por um certo hábito de ninar do passado – “o meu chapéu tem três bicos a duas vozes” – em oposição à marchinha de carnaval cantada por “todo mundo”, “aos pulos, de braços erguidos, à beira da piscina” expressam a aflição do personagem por sua inadequação ao meio, na verdade, a agonia de um “afogado” que reluta em aceitar o artificialismo de um mundo em que todos os indivíduos precisam de brilho, sem dúvida, um brilho forjado pelo inescapável jogo de aparências que os flashes e as luzes captam. Um mundo em que o estar juntos não significa aproximação; em que o percurso em busca de um “canto mais tranqüilo”, um ponto de equilíbrio para o sujeito, parece impossível ou distante.

Mesmo estando em sua cidade, no turbilhão intenso e frenético das vozes cosmopolitas, ele se depara com as várias identidades culturais que, diante do seu olhar perplexo ou fugidio, impedem os processos de solidificação dos laços mnemônicos com o próprio lugar. Opera-se, a partir do fluxo de informações descontínuas e transitórias, uma desterritorialização do sujeito e, em conseqüência, a impossibilidade do estabelecimento de narrativas que o incluam no centro de relações experienciais com a memória de uma comunidade.

No lugar do outro, os obstáculos ao personagem emergem também de um contexto de imprevisibilidade – “denúncia de bomba a bordo” do avião – que o leva ao acidental encontro com a língua exótica: “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (p. 6). Mas, a pretexto de uma irresistível atração por ela, José Costa retornará a Budapeste, para a ela se entregar, viver a experiência

dos seus significantes e significados, tendo uma mulher como elemento de iniciação e mediação entre ele, o lugar e a língua desejada.

A eventualidade da chegada remete à discussão de Marc Augé (1994) sobre a experiência transitória dos indivíduos nos lugares e não-lugares dos espaços-vida, em nossa temporalidade. O viajante acidental vivencia, ainda mais intensamente, a solidão dos não-lugares, quando a identidade, a relação e a história do lugar antropológico não fazem nenhum sentido para ele. Sua relação com a “paisagem” é fictícia, em razão de ser apenas uma visão parcial e instantânea cuja recomposição não poderia ser feita senão com o auxílio de uma fotografia, um souvenir que suscitasse um comentário sobre a cidade, para o qual seria preciso recorrer à memória, conforme o narrador ressalta:

Eu logo a esqueceria, como esquecera os haicais do Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo, de cada país eu levo assim uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade, se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço. Mas o húngaro, nunca sonhara aprender (p. 7).

Entretanto, contrariamente ao que sucederia ao sujeito imerso nos não-lugares, estes compreendidos negativamente como espaços de solidão, onde o desencontro com o outro perturba o auto-reconhecimento, não é isso o que acontece no espaço ficcional. Do pernoite no território híbrido do hotel do aeroporto – “o lobby, que estava uma babilônia” (p. 9) – em meio à profusão de diferentes línguas, à programação multicultural da tevê e à estranheza da alimentação, restará ao personagem o prazer de ouvir e captar os fonemas húngaros por uma “derradeira voz”, cujo encantamento coexiste paralelamente à impossibilidade de realização. Mesmo sendo José Costa um observador “de ocasião”, diante da inesperada paisagem, ele, o espectador, precisa reconstituir sua viagem, superar a solidão das circunstâncias do itinerário, de modo que o acidente dessa viagem a Budapeste transforma-se em desejo contumaz pela língua ali falada, com o qual passa a conviver, conforme se percebe nos fragmentos a seguir: no primeiro caso, ainda no entre-espaço da viagem; e no segundo, depois de seu retorno ao Rio de Janeiro.

Mas fiquei com o zil na cabeça, é uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha (p. 7). [...]. Tratava-se de um pão de abóbora, conforme o maître informou em inglês, mas eu não queria a receita de broa, queria saborear seu som em húngaro. In hungarian, insisti, e

desconfiei que eles tinham ciúme de sua língua, pois o maître não se deu por achado; [...] (p. 10). [...] Na Polícia Federal um funcionário bigodudo folheava com preguiça cada passaporte, que devolvia sem carimbar. Esvaía-se na pessoa dele minha esperança de ouvir a derradeira voz em húngaro, pois da sua boca não saía um bom-dia, um muito obrigado, uma boa viagem, que dirá um volte sempre (p. 10-11).

Além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, babá, pipi, e a Vanda dizia que Aristóteles era mudo até os oito, não sei de onde ela tirou isso. E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexos, inventava sons irritantes, uns estalos nos cantos da boca; eu não tinha sossego nem na minha cama, me segurava, me mordida, finalmente estourei: cala a boca, pelo amor de Deus! Calou, e a Vanda saiu em sua defesa: ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você que deu para falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava Húngaro (p. 31). [...] A idéia das palavras húngaras, porém, ainda me vinham atazanar na cama, no banheiro e sobretudo na agência, diante do computador, sua tela vazia cor de gelo (p. 33).

De qualquer modo, a presença factual de José Costa sinaliza a permanente aventura fabulada do estranho: lugar, língua, cultura, mulher estranha. A chegada ao lugar do outro depois de um “pouso imprevisto” não é, entretanto, o início desse modo de viagem do narrador, posto que a sua errância é, presumivelmente, anterior a este momento e a este espaço-não-lugar. Ele já vem dela cujo começo é no próprio lugar onde domina a língua materna, tomando-a como ofício, ainda que este seja anônimo.

Meses mais tarde, chegando em casa as duas da manhã, encontrei minha mulher sentada na cama com cara de sono desde que virara apresentadora de telejornal. Quando me perguntou se eu ainda ia querer a sopa num impulso lhe respondi que na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava. Ela calçou os chinelos, vestiu um casaco de crochê por cima do pijama, foi devagar para a cozinha, ligou o microondas, e sem elevar a voz disse que pior era eu, que escrevia um catatau de coisas para ninguém ler. Dispensei a sopa, abandonei o lar com a roupa do corpo e me ajeitei na agência onde só ficava namorando os meus artigos até adormecer no sofá. Depois de noites dormindo ali com umas sombras de raiva e dor nas costas, pensei em voltar para a Vanda em consideração ao seu aniversário, e foi quando me lembrei do convite na gaveta. Álvaro não se opôs à minha viagem para a Austrália, até fez alguns comentários sobre a globalização e coisa e tal. (p. 19).

Escritas essas palavras introdutórias no sentido de proporcionar uma visão mais clara e ampla do universo ficcional de *Budapeste: romance*, consideramos relevante iniciar sua análise mais detalhada a partir de uma proposta de leitura daquilo que primeiramente apresenta o objeto estético literário no seio dos seus mecanismos de produção e distribuição, isto é, daquilo que o torna vendável ao ser exposto em uma vitrine e que constitui a estética primeira de sua identidade: a capa do livro.

3.2 A PRIMEIRA IMPRESSÃO É A QUE FICA? SOBRE A CONSTITUIÇÃO DOS SUJEITOS A PARTIR DA LEITURA DA CAPA DO ROMANCE *BUDAPESTE*

Considera-se que a identidade de um sujeito se define pela diferença em relação a Outro, e que este outro funciona como um suporte da identidade daquele, numa relação recíproca. O fenômeno resultante dessa interação dialética fornece ao próprio sujeito qualidades distintivas por meio das quais ele passa a se reconhecer. Por essa razão, pode-se dizer que é por meio do primeiro olhar sobre o objeto que ele se constitui como aparência e passa a existir para nós. Neste sentido, as relações com o Outro parecem estar problematizadas desde a capa de *Budapeste*, conforme mostraremos mais adiante.

Como a aparência é fundamental para que determinado objeto nos chame a vê-lo, para que ele nos atraia, já na capa do romance inicia-se um trabalho, uma produção que funciona como *merchandise* do próprio produto, a fim de torná-lo desejável para o leitor-consumidor. Por outro lado, o investimento na editoração da capa pode significar uma tentativa de fazer com que ela chame a atenção sobre o próprio conteúdo do romance e, assim, como uma espécie de metalinguagem, a totalidade da capa – a frente e o verso ou o externo e o interno – fala por si mesma, se auto-revela.

A transcendência ao paradigma tradicional de editoração das capas de romances aguça a curiosidade do leitor, lançando-o em um universo novo e enigmático em que a problemática contemporânea que envolve o narrador e a autoria vem à tona. Essa ruptura com o modelo convencional ganha força no interior da obra, onde se constata um outro rompimento, desta vez com a forma romanesca

autobiográfica, o que nos leva a perceber que, por não se render a uma estruturação ortodoxa dos elementos, a narrativa de *Budapeste* solicita uma transcendência da própria teoria literária, a fim de poder explicá-la. Sendo o narrador um *ghost writer*, a capa já expõe um trecho da sua escrita, como se ele – o autor – estivesse mesmo fora da obra, no obscurantismo do anonimato, mas, ao mesmo tempo, fosse lembrado naquelas “dobras” deleusianas que toda forma esconde na aparência e, por isso, a subjetividade subterrânea acaba encontrando uma passagem de luz para estabelecer o contato com a arquitetura externa do corpo, nisto se mostrando como autor anônimo e implícito.

Ou, por outro lado, estando mesmo dentro da obra, mas fora do campo de reconhecimento do público, disfarçado no nome de outro, é como se o *ghost writer* tivesse pulado deliberadamente para o campo de visibilidade a fim de assombrar o simulacro do autor e dizer, incessantemente, ao leitor: “o autor do livro sou eu”. Por isso, ele está naquele lugar e não somente na escrita de dentro do livro, mas também do outro lado do espelho, na contra - capa, embora na superfície concreta da capa figure o nome de outro que “não sou eu”.

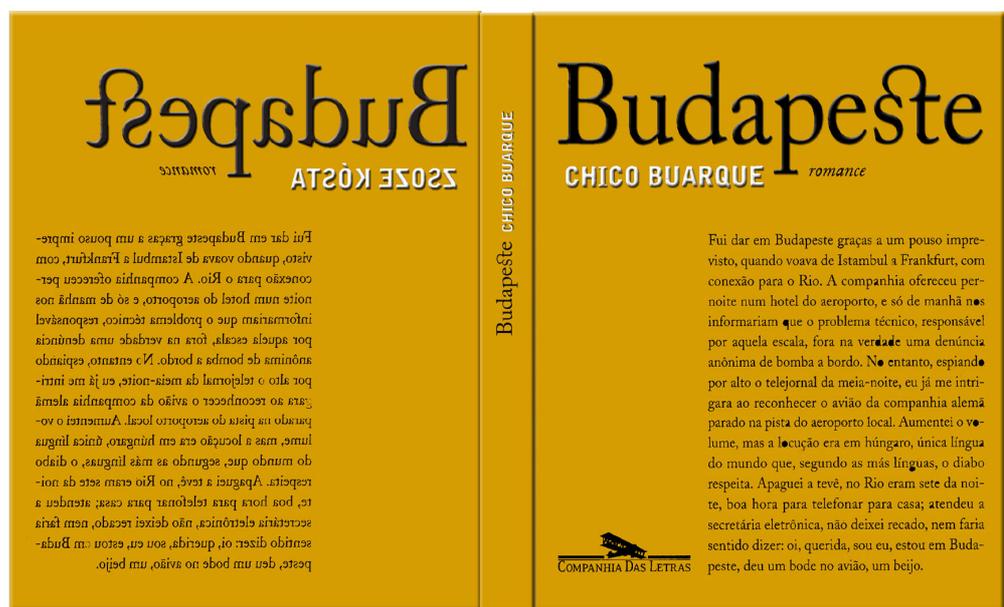
Ainda que a subjetividade não seja potencialmente reificada, o produto dela é passível de reificação, o que, neste caso, justifica o modo de aparência do livro para o leitor-consumidor, a partir de cujo olhar depende a relação comercial entre a peça escrita e o público. Neste jogo de sedução entre a obra e o leitor-consumidor, a capa do livro passa a ser um objeto que ganha especial relevância e, assim, não pode deixar de ser analisada.

Iniciemos, então, partindo de uma leitura da semioticidade desse texto-imagem, dizendo que a totalidade da capa do romance constitui uma unidade ambígua, uma vez que reflete em si mesma as oposições e contradições dessa totalidade. Considerando que a parte apresentável dessa capa constitui o elemento externo, o interno, o seu verso, seria a representação das próprias tensões internas desse objeto, ou seja: a presença da duplicidade na unidade, o mesmo e o outro, o “*eu-para-o-outro*”, o “*outro-para-mim*”, o “*eu-no-outro*”, o “*outro-em-mim*” (BAHKIN, 2003).

A capa é predominantemente apresentada por uma cor forte (mostarda), traço peculiar que destaca o título “*Budapeste*”, em letras góticas, na cor preto-brilhante, localizado na parte superior do papel-capa, vindo, abaixo do título, o nome

do autor, Chico Buarque, na cor branca, em alto relevo, seguido da palavra “romance” em itálico, na cor preta. Deslocado à direita dessa capa, aparece um trecho da narrativa do romance, enquanto no canto esquerdo inferior, figura o logotipo da editora “Companhia das Letras”. A totalidade da imagem é pura sugestão. Nela, a combinação das cores é um convite imediato ao olhar: esse efeito é produzido pelo contraste do campo mostarda com o preto da palavra “Budapeste” que, de per si, introduz uma certa estranheza, sugerindo um tipo de narrativa não convencional.

Para uma melhor compreensão do que queremos discutir, vejamos a capa do romance em tela:



Como se pode observar, cada letra que constitui o nominativo “Budapeste”, por sua composição e posição, sustenta o peso que o próprio título representa no interior da obra. O tipo de letra escolhido – gótico, de aparência cheia – destaca a palavra em um espaço que determina a importância da sua significação. As letras dessa palavra são as maiores, se comparadas às demais utilizadas em outras referências que compõem a totalidade apresentada, mas a cor branca, em relevo, destaca as letras que inscrevem o nome do autor: Chico Buarque. Percebe-se, então, que, embora o título da obra possua um destaque especial em razão da cor, tipo e tamanho da fonte, o nome do autor enfatiza o escritor do romance. Sendo

assim, podemos afirmar que a obra é importante, todavia o autor é essencial, pois ela só existe porque ele a concretizou.

Já o conjunto de vocábulos que compõe o título – *Budapeste*, mais a palavra *romance* – acaba por sugerir que a presença dessa última – que seria redundante e, portanto, dispensável nas capas de obras sobre as quais não paira nenhuma dúvida de que sejam romances – na obra em questão, é indispensável, apresentando-se como um reforço para a informação de que o livro de cor mostarda, cujo título remete a um lugar existente, a capital da Hungria, é em verdade um romance. O reforço se torna mesmo necessário, principalmente para aqueles leitores acostumados com uma apresentação pouco atrativa de livros desse gênero, afastando quaisquer equívocos que venham a colocar em dúvida as pretensões do autor com o seu trabalho.

Todavia, como tudo nessa capa remete ao Outro, a interpretação do seu conjunto imagético pode também ser outra: por exemplo, pode ser lida como uma ironia ao fato de que o livro pretende ser reconhecido como romance, embora não obedeça a uma certa formalização do gênero romanesco, especialmente em relação à modalidade autobiográfica, uma vez que o narrador não coincide com o autor do relato. Depreende-se, a partir disso, que tanto a obra quanto o autor buscam um modo de reconhecimento e de auto-afirmação junto ao público, em face da relativa metamorfose que apresentam no tocante à forma e à própria aparência do produto.

Mas essa diferença é necessária, pois é o modo pelo qual a obra reveste-se de atualidade, de contemporaneidade, no sentido de penetrar mais facilmente em um universo onde, cada vez mais, as temáticas do presente são mais interessantes que as do passado, em que as leituras mais complexas e mais reflexivas são substituídas por outras mais próximas do mundo do leitor e em que a influência dos meios de comunicação de massa pode determinar a aceitação e a vendagem de um produto. Nesse sentido, cabe ao editor e ao autor buscarem uma fórmula de contato adequado da obra com o público, cujo interesse ela precisa despertar, a fim de se tornar um produto aceitável e conseqüentemente vendável. É preciso superar também o quadro restrito de leitores especializados no gênero, fazendo com que a “mercadoria” seja consumida por um maior número possível de pessoas, do contrário, não haverá lucro com a publicação.

Em face do conjunto imagético da capa, o título em relação ao texto-síntese que exterioriza a voz do narrador por meio da reprodução de um trecho da narrativa na própria capa do romance, deve-se considerar o seguinte: se, por outro lado, essa transposição do elemento interno para o plano externo pode revelar uma ruptura com o modelo tradicionalmente conhecido de confecção de capas de livros de romances, por outro, pode representar a presença simultânea da identidade e da diferença na constituição da totalidade do objeto. Vejamos por quê.

A escrita desse texto é recuada à direita de quem observa a capa, sugerindo uma composição que é tão secundária quanto à posição em que ela é distribuída na totalidade da imagem. Conforme já discutido, as palavras que compõem essa escrita são da cor preta, com letras em estilo arial, fonte 12. Há, entretanto, uma diferença entre a cor preta das palavras do texto em recuo e o preto da palavra “Budapeste”, já que, nesta, além do brilho e das letras em negrito, o estilo empregado é gótico. Esse fato dá ao título do livro uma relevância especial em relação à mensagem que lhe sucede, ou seja, o título costura o plano externo com o interno e, ao mesmo tempo, oferece uma orientação subliminar em relação à temática que será discutida no texto.

Mas essa associação, na medida em que não se mostra explicitamente no nível estrutural, pode ser apreendida se atentarmos para alguns subsídios contextuais que somente uma leitura de cunho social e político do universo ficcional pode oferecer. Tal leitura, ao depreender o deslocamento de eventos e práticas da realidade social para o nível da estrutura romanesca, conduzirá à identificação da temática abordada pelo texto com o que o título sugere antecipadamente no modo como se configura na superfície da capa. Pode-se ainda supor, como possibilidade de leitura, a existência de uma certa ironia desse título no que diz respeito ao fato de remeter à cidade húngara onde nasceu o filósofo Georg Lukács, que dedicou parte de sua produção intelectual ao estudo do que viria a ser uma teoria do romance, segundo a qual, conforme já mencionamos ao longo deste trabalho, a forma romanesca se instaura a partir da ruptura das relações entre o indivíduo e o mundo das convenções.

O significante “Budapeste”, escrito em letras góticas, parece aventar uma alusão ao irracionalismo sombrio e ao humanismo trágico que caracterizavam os universos ficcionais do *Gothic Novel*, ou Romance Gótico, publicados em parte da

Europa entre o final do século XVIII e início do século XIX. As marcas distintivas de tal expressão romanesca consistem na configuração e no uso de sua atmosfera lúgubre em que, segundo palavras de Massaud Moisés, “os protagonistas, antes que meros fantoches, seriam autênticos casos psicológicos, [...] implícitos na oposição sistemática do herói aos padrões de comportamentos vigentes da sociedade do tempo” (2004, p. 212).

Pode-se afirmar que, por intermédio dessa alusão, na medida em que tenta significar uma dissonância e um estranhamento, a capa anuncia uma postura crítica que se verificará ao longo de toda a trama, a qual se constitui pelo questionamento da racionalidade técnica e padronizadora dos comportamentos no seio das sociedades capitalistas avançadas e tecnológicas. Noção de racionalidade estritamente vinculada ao incremento das formas sutis e veladas de dominação.

A contra-capas constitui-se numa imagem invertida da capa, como se fosse o seu reflexo em um espelho ou estivesse sendo vista por seu lado avesso. Essa configuração especular toma a forma natural da escrita fonética, permitindo que a leitura seja feita da esquerda para a direita, tal como procedemos em nossas atividades habituais de leitura/escritura, ao ser colocada diante de um espelho. Esse recurso de “deslizamento regenerador” de sentidos, que é provocado pelo reflexo da imagem invertida, gera no leitor a sensação de que está diante de algo estranho, e lembra aquilo que Godard chama de “escrita maldita”⁸, dado que o inverso da escrita não constitui propriamente uma escrita, mas sim a imagem daquilo que a torna insuficiente para significar. Diante do espelho, o avesso do livro é a sua face, e esta é o seu avesso.

Assim, estando invertida a lei convencional da escrita, temos uma imagem do indecifrável: apenas um reflexo do que poderia ser. A imagem especular é quase idêntica ao que é refletido, menos pela ausência da letra final “e” em *Budapest*, o

⁸ O termo “escrita maldita” foi empregado por Jean-Luc Godard, “cineasta que não cessou de proclamar que o escrito é seu inimigo real”, que é preciso “ver” e não “ler”, que “a escrita é a Lei” e, portanto, “a morte” (por oposição à imagem, que seria “o desejo” ou “a vida”), mas que, ao mesmo tempo, fez da citação textual e do empréstimo literário sua fonte principal, quando não exclusiva, das vozes de seus filmes (DUBOIS, 2004, p. 260).

que remete à estrangeiridade dessa palavra, e pelo nome do autor, Zsoze Kósta. Nesse sentido, realidade e ficção se fundem, e o leitor pode finalmente indagar o porquê dessa fusão. O verso da capa é, pois, quase um espelho dela. Isto obriga o leitor a não seguir uma leitura linear, mas a contemplar o seu universo enigmático formador.

Conforme discutimos em trabalho anterior (FERNANDES, 2007), a semiose desse texto revela que, ao tomar *Budapeste* como título para o romance, o autor se apropriou de um signo institucionalizado e o particularizou, em razão da necessidade de estabelecer uma relação significativa entre o conteúdo e o texto-título. Assim, o existente tornou-se singular com um propósito definido: ser a imagem de apresentação do romance. Por outro lado, “Budapeste” representa, na cultura mundial, a capital da Hungria, cuja origem se deu a partir da junção de duas cidades: Buda e Peste que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, cresceram rapidamente e se tornaram centros comerciais. Em 1849, depois que o país conquistou sua autonomia política no interior da Monarquia austro-húngara, elas foram unificadas por decisão do governo revolucionário.

Não só é interessante a visualização do objeto analisado em sua totalidade, como também a localização do narrador em seu construto simbólico, a fim de que os argumentos aqui apresentados sejam entendidos em um nível de interpretação coerente. Neste caso, algumas considerações sobre esta obra de Chico Buarque tornam-se relevantes, lembrando que essa perspectiva de análise não corresponde, à de um observador que se detém diante do livro pela primeira vez, antes da leitura, atraído por sua capa, título ou autor, simplesmente.

Budapeste comparece na literatura contemporânea trazendo uma complexa simbologia dos espaços onde transitam seus personagens cujas características identitárias comportam a dinâmica do movimento nesses espaços. Trata-se, em princípio, de uma idéia de não fixação e não estabilidade, conforme se percebe em relação ao narrador protagonista: um homem sempre indo e voltando ao mesmo lugar, em busca ansiosa por algo que pode estar dentro dele mesmo:

Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio. A companhia ofereceu pernoite no hotel do aeroporto, e só de manhã nos informariam que o problema técnico, responsável por aquela escala, fora na verdade uma denúncia anônima de bomba a bordo. No

entanto, espiando por alto o telejornal, da meia-noite, eu já me intrigara ao reconhecer o avião da companhia alemã parado na pista do aeroporto local. Aumentei o volume, mas a locução era em húngaro, única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita. Apaguei a tevê, no Rio, eram sete da noite, boa hora para telefonar para casa; atendeu a secretária eletrônica, não deixei recado, nem faria sentido dizer: oi, querida, sou eu, estou em Budapeste, deu um bode no avião, um beijo (BUARQUE, 2003, p. 6).

A errância do narrador entre as cidades Rio de Janeiro e Budapeste, além de outras localidades, instaura uma densidade narrativa que sinaliza a dimensão simbólica da representação desse homem sem lugar fixo, sem língua com que possa interagir com o Outro; impõe uma reflexão sobre o humano na condição local e global em que se encontra e sugere a existência de um sujeito cuja identidade pode ser considerada diaspórica. A condição desse sujeito em trânsito é determinada pelo contexto contemporâneo, de cujas mudanças surgiram novas atividades e estas exigiram novas práticas, novos significados e novas formas de representação, originárias do intercâmbio cultural e imbricadas nos novos sistemas. Nesse cenário de transformações, encontram-se os sujeitos chamados “pós-modernos”, considerados como descentrados de suas referências históricas, em face das identidades múltiplas que lhes representam e lhes atravessam em diversos momentos:

[...] o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma conformadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identificações possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 1999, p. 13).

Nesse sentido, a inscrição da escrita-síntese como imagem que ocupa, em média, apenas 1/4 do espaço da capa corrobora e reflete a existência dessas posições deslocadas e ambivalentes do texto e do autor-escritor em relação ao *autor-criador*, Zsoze Kósta, do romance autobiográfico. O espaço destinado a ela é recuado à direita da capa e também do leitor-observador. Essa posição da escrita

indicia uma tentativa de representação dessa identidade em deslocamento do narrador protagonista. Neste caso, o recuo para a margem parece caracterizar, metaforicamente, a própria condição desse personagem diante do enredo, já que não possui efetivamente um lugar fixo e, a todo tempo, mostra-se um ser deslocado.

Além disso, enquanto fragmento do relato, o trecho que deveria estar dentro do livro, aparece fora dele, empurrando também duplamente a função da autoria: primeiro porque o autor de *Budapeste*, Chico Buarque, não coincide com o autor de *Budapest*, Zsoze Kósta; este, por sua vez, embora apareça no espelho ocupando o lugar do autor, representa apenas um mascaramento deste, uma vez que o verdadeiro autor de sua autobiografia romanceada é um *ghost writer* húngaro, o Sr... Todavia o disfarce não é suficiente para ocultar as singularidades próprias desse escritor fantasmal, através de cuja escrita se mostra, ainda que em posição recuada. Logo, não há coincidência entre a imagem da capa e o espelho e, desse modo, estabelece-se uma identificação diaspórica entre o narrador, o autor e a obra, uma profusão de identificações que o autor Chico Buarque fez questão de enfatizar logo num primeiro momento, como uma espécie de índice caracterizador do romance.

Cabe aqui apresentar algumas das considerações de Ligia Chiappini Moraes Leite (1987, p. 17-19) em torno das concepções de Wayne Booth sobre a narrativa e “o mito do desaparecimento do autor”. Ela diz, com fulcro nesse autor, que, entre as diferentes maneiras de narrar, a escolha de uma delas não depende de um estatuto normativo dado a priori, “mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear”.

Nesse sentido, o jogo das ambigüidades que surge entre a capa e a contracapa do romance sinaliza a intenção do autor Chico Buarque em apresentar antecipadamente ao leitor de seu livro o enigma da autoria que será problematizado na obra, expondo-o, já na primeira visada, por meio de imagens e letras que prefiguram os sentidos do conteúdo interno. Desde logo, fica subentendido, pelo deslocamento da escrita do narrador para a capa do livro, que ele não desaparece pelo mascaramento, “atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa”. Conforme observa Kriska, personagem do romance autobiográfico de Zsoze Kósta, quando, ao lado dele, ambos na condição de leitores, pede-lhe que leia o livro *Budapest*:

E me pediu que lesse o livro. Como? O livro. [...] Apenas pousou o livro em meu colo e se deixou ficar inerte na cama. Tomei-o, suas

folhas se soltavam em minhas mãos, eu não entendia por que precisaria ler um palavrório que ela já lera mais de trezentas vezes. *Porém numa obra deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor.* [...] Ela decerto preferia seguir imaginando que fosse meu o livro que levava sempre junto ao peito. Era para ela muito lisonjeiro que um autor tão premiado, tido pelo venerado Buzanszky Zoltán como o último purista das letras húngaras, fosse este tipo selvagem que ela iniciara no idioma (p. 172).

Leite conclui essa discussão com a noção de “autor implícito” de Booth, analisada por Dal Farra, que assim se refere ao autor:

“Manejador de disfarces”, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (DAL FARRA apud LEITE, 1987, p. 18).

Por outro lado, o trecho da capa evidencia a ocorrência fortuita da viagem do narrador-personagem sem destino definido. O acaso leva-o ao *entre-lugar* ou “*não-lugar*”, no sentido empregado por Marc Augé (1994). Essas “viagens” serão uma constante em sua trajetória em busca de si mesmo, em diferentes lugares com os quais estabelecerá relações transitórias e contingentes também associadas com as imagens das identidades “cambiantes” e diaspóricas: “a imagem da viagem me serve, na medida em que a ela se agregam idéias de deslocamento, desenraizamento, trânsito. Na pós-modernidade, parece necessário [...] supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante” (LOURO, 2004, p. 13).

Escritor por encomenda, o narrador vê-se preso às armadilhas sociais e se submete a práticas trabalhistas obscuras que o impedem de oficializar a sua voz como escritor perante as instituições sociais. Desse modo, torna-se prisioneiro entre uma identidade forjada – uma vez que o seu trabalho promove o outro e não ele mesmo – e outra que tenta uma localização reconhecida no espaço social. É o que relata o personagem José Costa, no seguinte trecho da obra:

[...] recompensa profissional, para valer, só obtive a partir da publicação integral de meus artigos em jornais de grande circulação. Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à

sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra. Eram artigos escritos em nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, em suma, era uma galeria que o Álvaro exibia a quem entrasse na agência, dizendo: José Costa é gênio (BUARQUE, p. 16).

Enfim, uma busca em vão por algo que oficialmente não pode ser reconhecido: o produto de sua escritura. Isto acontece porque o personagem assimilou as regras do jogo social consciente do seu destino, logo, administra a sujeição sobre si mesmo. Lembremos, aqui, o que diz Foucault sobre isso:

[...] aquele que está sujeito a um campo de visibilidade e sabe disso, assume a responsabilidade pelos constrangimentos de poder; os faz atuar espontaneamente sobre si mesmo, inscreve em si mesmo a relação de poder na qual simultaneamente desempenha os dois papéis (senhor e escravo); ele se torna os princípios da própria sujeição (FOUCAULT, 1979, p. 202-3).

Assim, o lado oposto da capa, cuja imagem é invertida, sugere uma espécie de reflexo do duplo do personagem, reforçando a idéia da identidade em diáspora, em busca de um lugar onde possa haver um reconhecimento: as palavras de trás para frente sinalizam o modo especular dessa visão – apenas uma parte dela, a externa, é percebida, enquanto a outra, a interna, que corresponde à do *ghost writer*, permanece oculta, já que o espelho reflete a imagem de modo parcial, assim como o faz ao nome do protagonista – Zsoze Kósta – que ocupa o lugar do autor-escritor, mesmo não tendo sido o romance autobiográfico de sua vida escrito por ele mesmo.

Em síntese, a duplicidade do deslocamento ocorre tanto em relação ao personagem autobiografado, cuja vida é relatada pelo *ghost writer*, quanto em relação a este que não pode assumir a escrita como sua, uma vez que transferiu a outro os direitos sobre ela. Mas, a partir desses traços, pressupõe-se a existência de um desejo de afirmação face a um sujeito que, mesmo no obscurantismo, deixa na escritura marcas da sua condição individual e de sua posição social na cultura.

A visualização dessas marcas constitui-se enigmática, uma vez que reflete apenas uma sombra daquilo que a identidade representa para a sociedade. A imagem refletida é a camuflagem que permite a voz e a vez do Outro, no universo das leis que regem a organização social. O avesso dessa imagem remete ao que

Canevacci (2001, p. 92) chama de “paradoxo do prisioneiro” – dilema que imobiliza o sujeito nos “laços do duplo vínculo” – pois, ao mesmo tempo em que o narrador se beneficia com o produto do seu ofício enquanto fonte de sobrevivência, ele se prejudica com o resultado deste, porque perde a identidade de escritor que é repassada a outro.

Logo, considerando o conjunto imagético da capa, ocorre uma antecipação dessa identidade contraditória, que pode ser interpretada como reflexo tanto do narrador quanto do autor do romance, tendo em vista que a composição dessa capa resulta de um trabalho posterior à construção da obra. Pode-se supor, diante disso, que o sujeito aparenta ter de si mesmo uma idéia de identidade instável, frente a ele próprio e à posição que ocupa nos espaços institucionais, onde os indivíduos procuram escamotear suas incertezas por meio de máscaras, a fim de se auto-afirmarem perante os outros. Entretanto, o confronto com o espelho que reflete o seu outro torna impossível a manutenção desse disfarce. Isto significa dizer que:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identidade não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade para uma política da diferença (HALL, 2002, p. 21).

Uma comparação minuciosa entre a face e o verso da capa do romance possibilita-nos entrever argumentos em favor da hipótese de fragmentação da identidade do sujeito. Observe-se a capa em sua totalidade (ver imagem, p. 63): a frente é composta pelo nome destacado da obra *Budapeste*, seguido do nome do autor, conforme já discutimos, em caixa alta, na cor branca – Chico Buarque – e, finalmente, a escrita-síntese. No verso ou reflexo da capa, vê-se quase a mesma construção imagética, mas de trás para frente. Todavia, um pequeno detalhe chama a atenção: o nome do autor no verso é substituído pelo nome do protagonista – Zsoze Kósta.

Pressupõe-se, então, que a imagem no verso traz para o plano da realidade o plano da ficção. Desse modo, autor e criação fundem-se em um único espaço, resultando num processo curioso de identificação. O reflexo, reforçando a tese de que ele é um ser quase sem identificação perante a instituição social, é a imagem sugestiva da diáspora do sujeito que tem uma função indicativa suplementar, a qual

suscita a idéia de Beatriz Resende ao afirmar, na orelha do livro, que “cada vez mais, narrar e ser narrado confundem-se, como se confundem autor e personagem”.

A capa é formada por um conjunto de imagens que a particularizam e universalizam ao mesmo tempo. A escolha do nome “Budapeste”, com todos os recursos imagéticos disponíveis ao leitor, proporciona a visualização de um local previamente definido no espaço terrestre global. Em contrapartida, limita o nome ao seu contexto específico, com uma função determinada. É como se o autor tomasse esse signo universal e o particularizasse mediante seus propósitos. “Budapeste”, nesse sentido, ocupa espaços de variações individuais e coletivas simultaneamente, em que cada variação da imagem indica a função desse signo nos espaços singular e universal.

Compreendendo a cultura como uma unidade aberta e o encontro dialógico como responsável pelo enriquecimento mútuo entre culturas, é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar outra. E, aqui, tornam-se imprescindíveis as seguintes palavras de Bakhtin (1997, p. 146):

Como, na realidade, apreendemos o discurso de outrem? [...] Encontramos justamente nas formas do discurso citado um documento objetivo que esclarece esse problema. Esse documento, quando sabemos lê-lo, dá-nos indicações, não sobre os processos subjetivo-psicológicos passageiros e fortuitos que se passam na “alma” do receptor, mas sobre as tendências sociais estáveis características da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifestam nas formas da língua. O mecanismo desse processo não se situa na alma individual, mas na sociedade.

Nesse caso, a idéia é que toda cultura vive uma grande temporalidade por ser uma unidade aberta, o que ratifica o conceito de que a identidade de uma cultura se constitui a partir do olhar do Outro.

A capa de *Budapeste* pode ser interpretada como um exercício fundamentado no olhar de um viajante que vive a diáspora e, ao mesmo instante, busca, no embaraço dos reflexos, compreender a vivência de sua identidade, marcada pelo contraditório e pelo duplo. O espelho sugere, entre outras coisas, a assimilação dos valores e significados das identidades culturais por parte do narrador, os quais se tornam parte dele, alinhando o seu mundo subjetivo com o espaço social e cultural objetivo que ocupa. Destarte, é coerente afirmar que os espaços transitórios ocupados pelo narrador protagonista na esfera social, sinalizados pela imagem que

compõe a capa do romance, representam a totalidade do personagem. O verso da face fecha a discussão, porque valida a sua transitória condição.

3.3 OS SUJEITOS E OS SIMULACROS NOS LABIRINTOS DA “MODERNIDADE LÍQUIDA”

Já foi aqui mencionado que *Budapeste* é o romance da profusão dos duplos. Duplicidade construída por elementos que se repelem, se atraem, se alternam, se complementam. Tal mecanismo de duplicação parece ser orquestrado por uma protobipartição engendradora dos outros tantos pares dicotômicos e complementares que permeiam o universo ficcional. Essa bipartição primeira, ancorada numa perspectiva psico-antropológica, refere-se à ambivalência entre um eu integrado, concebido enquanto sujeito que dispõe de um conjunto de referências palpáveis que possibilitem uma formação identitária visível e sólida, e o simulacro, compreendido como “reprodução imagística” do eu, configurando-se como conjunto de “imagens que ganham autonomia em face da realidade externa” (SODRÉ, 1987, p. 77).

A partir de tal dicotomia central, inscreve-se no universo da trama a representação de processos de desintegração das identidades. O universo ficcional acolhe o caos contemporâneo, penetra em seus espaços fraturados e fronteiros para, após a tentativa de mapeamento de seus pontos de fuga, instaurar a desconstrução da estrutura caótica. Desconstruir o caos! Parece ser esse o intuito da obra, se evidentemente vislumbrarmos um valor teleológico e soteriológico no fazer literário, na medida em que isso consiste numa atividade artístico-intelectual e humana que intervém, que atua na sociedade.

A ambivalência eu/simulacro ocasiona desdobramentos segundo os quais a narrativa embaralha, enquanto elementos do conjunto de suas temáticas,

[...] as fronteiras do familiar e do estranho em reflexões do duplo e da alteridade, do pastiche literário e do texto original, do anonimato e da fama, do fantasma autoral e da arte vicária, do solo pátrio lingüístico e do desdobramento em terra e línguas estranhas [...] (FARIAS, 2004, p.392).

José Costa, a surpreendente estratégia narrativa cujo termo mais apropriado para designá-la seja talvez pseudo-narrador-protagonista, vivencia essa era da degeneração dos espaços humanos, de hegemonia dos discursos que padronizam individualidades através da produção de símbolos e signos culturais orientadores de comportamentos e atitudes sócio-existenciais. Ele, transformado em Zsoze Kósta por uma prestidigitação textual impressionante, se vê num mundo em que a aparência é consagrada como única realidade “[...], em que a substância interior se desembaraça da forma exterior e o inautêntico pode ser visto como verdade” (BAUMAN, 2001, p.29).

O fenômeno da globalização dos mercados econômicos e a ampliação dos recursos tecnológicos e de comunicação produziram um inquestionável e estarrecedor recrudescimento do poder de controle dos indivíduos nos espaços sociais em que se inserem; um poder exercido mediante a liberalização do consumo, a ampliação e democratização dos horizontes de escolhas profissionais e realização pessoal, enfim, uma dominação cujo aparato dispõe de peças e ferramentas mais suaves, sutis e retóricas de manutenção da ordem vigente. Os eventos disparatados e paradoxais, caracterizados pelo encurtamento das distâncias e o afastamento entre as pessoas e pelo apagamento das diversas criatividades anônimas diante do brilho artificial da fama medíocre, permeiam esse estágio do que Bauman (2001, p. 29) designou como “modernidade líquida”, em que se observa uma dissolução dos laços humanos e comunitários, estabelecendo-se o “fim da definição do ser humano como ser social”.

Budapeste reconstrói esse mundo para desconstruí-lo em seguida por meio de estratégias circulares e labirínticas de duplicação de elementos formais e temáticos que acabam problematizando, concomitantemente, os modos de representação literária contemporânea, baseados na falácia e mentira autorais, bem como a própria noção de elaboração ficcional, isto é, a *poiesis* como *mimesis*, portanto, inescapavelmente, invenção e fingimento. Tudo isso inserido num contexto cujos apelos corroboram certas posições críticas que tentam explicar o caráter instável dos sujeitos na era atual, imersos em um mundo liquefeito, onde as estruturas sociais a que antes eles eram atados se dissolveram e onde parece haver impulsos no sentido da homogeneização das diferenças individuais e do

esvaziamento da criatividade. A narrativa, então, elege como tema central, segundo observou Farias,

[...] a controvertida questão da mimesis literária e da representação do sujeito no âmbito da ficção [...], a persona do ghost writer, narrador-protagonista, que possibilita no romance a problematização do estatuto ficcional e da instância do sujeito da enunciação, numa dupla coordenada intrinsecamente correlata: a da identidade autoral e a da identidade cultural (2004, p. 392).

Ao representar esse estado de coisas, a narrativa instala um conflito dramático que dispensa os tradicionais embates entre pessoas, configurados no âmbito dos universos ficcionais mediante as relações de inimizade e ódio entre personagens. Opera-se um deslocamento do eixo dos conflitos que engendram a narrativa, de modo que não se verifica, agora, a inserção da personagem protagonista num jogo mais íntimo e fechado de intrigas individuais com uma personagem antagonista. São os espaços sociais que instauram as situações conflitantes entre os indivíduos anônimos, sem marcas que lhe indiquem heroísmo, e as instituições e os eventos sociais.

Ao empreender uma análise da influência dos espaços quanto aos modos de efetivação e constituição dos sujeitos, transformados em personagens no âmbito do universo ficcional literário, duas questões tornam-se fundamentais para a compreensão da perspectiva aqui adotada: a primeira diz respeito ao espaço entendido como categoria de análise literária, ou seja, espaço enquanto elemento estrutural que funcione como estratégia para a instauração de fenômenos e eventos no mundo da vida de uma personagem, que discute, aceita, contesta, enfim, experiencia valores, discursos e práticas de tais eventos e fenômenos. A segunda questão concebe os espaços como categorias de análise social, na medida em que estes conferem subsídios para uma tentativa de compreensão da condição dos sujeitos no mundo, mais especificamente, no nosso mundo atual.

A inserção do sujeito em um lugar fixo ou temporário sinaliza a sua trajetória em busca de identificação e de acabamento no seio de uma cultura. O lugar é relacional, uma vez que nele o reconhecimento da identidade individual é mediado por outras identidades, implicando troca e compartilhamento de singularidades e diferenças. Nele opera-se a tessitura de uma rede de identificações com as quais os sujeitos se constituem e formam um senso de comunidade, uma idéia que agrega,

pela língua, costumes e memória, os vários indivíduos em suas micro-relações institucionais. Mas a condição da personagem José Costa, no território do Outro, contraria as noções mais elementares sobre identidade, identificação ou reconhecimento, assim como a idéia apresentada em defesa de uma caracterização do lugar na relação sujeito/comunidade, conforme exhibe o fragmento a seguir:

Quando me arranjou emprego, Kriska falou: é trabalho braçal, para imigrantes como tu. As palavras eram ultrajantes, mas o emprego não, pelo contrário; não fossem as relações de Kriska no clube das Belas-Letras, dificilmente admitiriam em seu convívio um estrangeiro, claudicante no idioma. Se bem que aqueles intelectuais, às voltas com a semântica, a semiologia, a hermenêutica, nunca se dirigiam a subalternos. E para empurrar móveis, instalar microfones, ajustar o som, poucas palavras de húngaro me bastavam: com licença, testando, um, dois, três... Ao final da jornada, carregava o gravador para casa com o pretexto de sua manutenção, e escutava as fitas sem cessar, a fim de aprimorar meu aprendizado da língua (p. 116-117).

O que aí se configura é exatamente o oposto, ou seja, o *não-lugar*, uma vez que nele se destituem os referenciais identitários que propiciariam a formação de relações mais cristalizadas. No espaço do não-lugar pressupõe-se a instabilidade do sujeito, a não efetivação da memória. É assim que ele se desdobra no universo ficcional, isto é, os *não-lugares* permeiam a trajetória da personagem que, no centro do labirinto dessa “modernidade líquida”, busca a recomposição das referências, deparando-se, entretanto, com os vários simulacros que os espelhos forjam.

A travessia do narrador-personagem nesses espaços, estejam eles implicados com a idéia de fixação e recomposição, alguns mais amplos como as cidades Budapeste e Rio de Janeiro, outros mais íntimos e restritos como as casas de Vanda e Kriska, ou estejam relacionados com a idéia de transitoriedade, evidencia uma presença temporária e esporádica nos diferentes pontos de sua inquietante busca de significado e identificação.

Nesse sentido, conjectura-se que o percurso realizado no âmago dos movimentos urbanos, representados e caracterizados pela distribuição vertiginosa de descontinuidades históricas e culturais, associa-se a uma busca simbólica pela escrita; uma procura pela própria estrutura narrativa. De modo que os itinerários da personagem e o prosseguimento dos fluidos narrativos interpenetram-se e desvelam

o estado de alma do sujeito a procura de si mesmo, possibilidades singulares do eu e dos outros para a instauração da coletividade e, sobretudo, de um lugar para a escrita.

Desci a avenida Atlântica, chuviscava, a praia estava deserta, as águas escuras e crespas. Busquei abrigo num quiosque, e me perguntei se algum dia saberia viver longe do mar, em cidade que não terminasse num acidente, mas agonizando para todos os lados. Depois de um tempo fitando a arrebentação das ondas e a linha da água a progredir na areia, senti o corpo descair de leve para frente; era como se em vez de subir a maré, o continente adernasse. [...] Pedi um chope no bar da esquina, vi uma agência de viagens logo em frente, larguei o chope, cruzei a rua e comprei duas passagens para Budapeste (p. 41).

Daí por que o narrador-personagem expressará, entre um relato e outro, uma cena e outra, uma correlação metafórica e ambígua entre a contemplação e a caminhada e a busca por algo a dizer, o que nos leva ao pensamento de Michel de Certeau (1994, p. 179) ao afirmar que “caminhar é ter falta de lugar” e que “existe uma retórica da caminhada”, uma vez que “a arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos. Tal como a linguagem ordinária, esta arte implica e combina estilos e usos”. Para Certeau, o estilo diz respeito à “estrutura lingüística” escolhida para expressar simbolicamente “a maneira de ser no mundo”. Comparada ao ato de caminhar, a relação singular da personagem com o percurso (a estrutura) é determinada pelo “uso” que se submete à norma.

Enfim eu me sentava num banco à beira-mar ficava espiando os barcos; mesmo o oceano, na minha memória, estivera a ponto de estagnar. Mas não durava muito o meu recolhimento, pois algum desocupado sempre acabava por se sentar comigo. E dava a puxar assunto, sem desconfiar que se intrometer nos meus ouvidos naquele momento equivalia a me cortar a respiração. [...] Eu precisava de um tempo para me inteirar dos assuntos, e já na primeira noite no Rio saíra à escuta de conversas de rua sem entender do que tratavam, me detendo afinal numa casa de sucos cheia de gente jovem. Ali, por alguns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida, o que para mim era sempre uma sensação boa, era como se a vida fosse partir de zero. O que me prendia a atenção era mesmo uma nova sonoridade, havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos desacostumados percebessem. Como uma música diferente que um viajante, depois de prolongada ausência, ao subitamente abrir a porta de um quarto pudesse surpreender. E dentro da loja de sucos eu fazia a mais extensa das minhas viagens, pois havia anos e anos de distância entre a minha língua, como a recordava, e aquela que agora ouvia, entre aflito e embevecido (p. 154-155).

A contemplação como estratégia para a recomposição da memória, que “estivera a ponto de estagnar”, desdobra-se em necessidade de “recolhimento”, entretanto, perturbado por “algum desocupado” que, “dava a puxar assunto, sem desconfiar que se intrometer nos meus ouvidos naquele momento equivalia a me cortar a respiração”. O que tal cena revela senão um comportamento apriorístico de quem busca algo a dizer, mais especificamente, do escritor contemplador, cuja criatividade nasce desse elo com o mundo já dado, mas reconstruído numa atividade subjetiva e solitária? Na verdade, somente um mundo recriado pela reflexão permite a utopia da literatura, a dissonância com o já dito, a sensação de que a vida pode “partir do zero”. Nesse sentido, a contemplação exigida por essa busca opõe-se ao olhar como mero recurso momentâneo de persuasão que incide apenas no agora da vida.

Em seguida, a idéia de que o lugar identitário do sujeito transformara-se em não-lugar advém da sensação de o narrador ter desembarcado num país de língua estrangeira, embora reconhecendo nele “as palavras brasileiras”, mas agora “quase um idioma novo” (p. 155). José Costa depara-se, na “casa de sucos cheia de gente jovem”, com as transformações operadas no território familiar, seja no plano social, seja no plano da expressão da linguagem.

A impressão de que “dentro da loja de sucos eu fazia a mais extensa das minhas viagens” além de refletir a idéia de trituração, ou melhor, de fusão de elementos distintos dando origem a uma composição híbrida a partir da diluição de substâncias primárias, simbolicamente, pode ser associada às mudanças observadas no âmbito da escrita como trabalho e criação. Corporificadas nos passos do sujeito pelos labirintos das cidades, onde ele experiencia o excesso de acontecimentos e de informações flutuantes e descontínuas, tais mudanças, se por um lado opõem-se à idéia purista de “cultura localizada” (AUGÉ, 1994, p. 36) e claramente demarcada, por outro, coadunam-se com o deslizamento dos valores estéticos em nossa temporalidade que ele constata “entre aflito e embevecido”.

Os dois fragmentos a seguir, embora pareçam significar o mesmo processo da caminhada, a rapidez com que o personagem realiza o percurso, no primeiro fragmento, inviabiliza a contemplação e, portanto, a construção de uma efetiva relação do narrador com a paisagem, que lhe inspire a reflexão e a recriação do

mundo. Em ambos, o narrador parece criticar determinadas formas consideradas artísticas produzidas na mesma velocidade com que acontecem as fissuras da urbanidade. Na primeira passagem ele chega à ponte do Danúbio que divide os dois lados da capital húngara. E aqui a ponte parece estabelecer uma relação metafórica com a idéia de fronteira, o que, em nossos tempos, indica lugar de deslocamentos e deslizamentos culturais, temporais e espaciais; este território de interpenetrações de eventos e fenômenos, de ligação entre o velho e o novo, consiste na reiteração da busca efetivada pelo narrador a percorrer um espaço fronteiro no encalço de algo que deva ser narrado:

Saltei da cama, desci pelas escadas, encontrei um dia radiante [...]. Cheguei ao Danúbio tão depressa que olhei meus pés, para me assegurar de andar com eles e não com o pensamento. [...] Atravessei a ponte pênsil em ritmo de jogging, dei numa praça grande com uma estátua no meio, admirei rapidamente as fachadas neoclássicas, os balcões art nouveau, os arcos bizantinos, na terceira esquina respirei tabaco, chocolate, cebola, virei à direita, passei pela Kodak, pela Benetton, pela C&A, cortei caminho por uma galeria, virei à esquerda, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, a agência da Air France ainda estava fechada (p. 58).

O rio Danúbio que atravessa a cidade, ao mesmo tempo, une e divide a tradição (de Buda) e a modernidade (de Peste). Isto nos induz a tomá-lo como uma espécie de “zona de contato”, um espaço fronteiro que se dá a conhecer não enquanto limitação do que finda ou começa, passado ou presente, tradição ou modernidade, mas enquanto espaço híbrido, intermediário, que metaforiza as contingências da pós-modernidade das culturas ocidentais em transição, em que o antigo e a novo se adicionam, formando uma unidade diferenciada em relação às origens e exigindo de quem o observa uma nova postura

A cidade Budapeste é, originalmente, uma realidade geopolítica miscigenada cuja constituição, por espontânea ou coercitiva que tenha sido a junção das diferenças culturais entre os indivíduos, em razão de guerras ou acordos políticos, mescla-se dos signos ocidentais e orientais, enquanto o rio Danúbio que funde essa totalidade não poderia ser interpretado senão como espaço intersticial por meio do qual se realizaram/realizam passagens e trocas, entre a aparente estabilidade da tradição originária de Buda – conservada no melhor de uma “arquitetura bizantina”, “neoclássica” e “*art nouveau*” – e a evidência de aberturas para a flexibilização de posições em Peste, de modo que o lugar de existência real possui as mesmas

propriedades que o espaço ficcional. Evidentemente, a modernidade globalizada dissemina-se no caráter multinacional das empresas de transporte que cobrem as linhas aéreas internacionais; na velocidade dos câmbios culturais, lingüísticos e econômicos; na alusão à gastronomia de diferentes origens, corroborando a tendência das relações transculturais entre os Estados-nação, nessa era globalizada.

A passagem do narrador de um para o outro lado assinala um momento de instabilidade e contingência do visitante em contato com a mobilidade do signo no território estrangeiro – um modo de “estar entre”, nem lá nem cá, na verdade, a condição na qual também os discursos sociais são produzidos, gerando incertezas quanto à direção a ser tomada pelos sujeitos – principalmente diante do turbilhão de informações, de espaços, de acontecimentos, de significados que surgem de todas as direções. Eles interferem nos espaços da fala, da escrita, dos comportamentos, nos títulos dos livros que o personagem-narrador observa em uma biblioteca, na rispidez da mulher (Kriska), entre outros fenômenos. A mulher, por sua vez, como signo de referência para a identidade masculina, expressa nesse contato a arbitrariedade da relação entre o significado e o significante do signo cultural, ou seja, a diferença entre as supostas identidades masculina e feminina.

A segunda passagem ocorre na cidade do Rio de Janeiro, onde o narrador se desencanta ao tomar consciência do caráter artificial da cidade, com sua estrutura armada no sentido de fazer desfilarem seres humanos autômatos e padronizados em suas nuances distintivas:

As manhãzinhas eram propícias a caminhadas na orla [...], eu ia a passos cadenciados, com arrancadas esporádicas porque não gostava que emparelhassem comigo. [...] era a cidade querendo exibir sua pele. Entretanto as pessoas que eu topava, por mais que rissem e balançassem os corpos, não me pareciam afeitas ao ambiente. Às vezes eu as via como figurantes de um filme que caminhassem para lá e para cá, ou pedalassem na ciclovia a mando do diretor. E as patinadoras seriam profissionais, ganhariam cachê os moleques de rua, ao volante dos carros estariam dublês, fazendo as barbaridades na avenida. Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício (p. 153).

Em ambos os fragmentos evidencia-se a metáfora do caminhar como busca solitária por uma unidade supostamente perdida, expulsa pela engrenagem frenética

e desordenadamente arquitetada das cidades que, tal como os “textos visuais”, satisfazem o desejo humano de contemplar a totalidade, mas sem o envolvimento do corpo com a realidade de seus “labirintos móveis” e de suas diferenças.

Essa metáfora da viagem parece configurar o movimento do escritor ficcional que tende a se deslocar entre os novos valores das sociedades democráticas de consumo, tal como vem acontecendo aos conceitos ortodoxos das identidades nacionais, étnicas e de gênero, cujo descentramento nos obriga a buscar novas perspectivas de análise para explicá-las. A obra de arte e o artista, a produção literária e sua crítica, o texto e sua recepção pelo leitor não podem ser pensados fora desse campo social também em constante rotatividade. O ir das formas de constituição dos sujeitos e das identidades, a história sem rumo e a difusão da mesmidade conduzem o narrador a uma contramarcha, a um passo incerto no que concerne ao mundo das coisas. Marcha de resistência talvez condenada ao fracasso, mas que se pressente inevitável enquanto impulso de vida que procura a autenticidade.

Recordemos ainda Michel de Certeau (1994, p. 113) ao dizer que a caminhada e a contemplação representam praticas de resistência sem discurso que, entretanto, guardam uma reserva de significados e apontam para horizontes utópicos. Elas constituem um modo de linguagem-pensamento com um “poder opaco”, sem proprietário, sem lugar privilegiado, sem superiores, sem atividade repressiva nem dogmatismo, eficaz de modo quase autônomo por “sua capacidade de distribuir, classificar, analisar e individualizar espacialmente o objeto abordado (enquanto isso a ideologia tagarela)”.

Mas é ao longo dos itinerários de José Costa que se vai evidenciando o passeio dos espelhos com sua compulsória distribuição de simulacros tornados vivos e autônomos com os quais a personagem estabelece relações marcadas por posturas contraditórias que mesclam resistência e aceitação. O processo identificatório com o mundo da mesmidade advém da sensação de refletir-se nas cópias, de se auto-contemplar nas imagens em série difundidas, consistindo tais imagens como “o lugar onde a identidade original do sujeito dá lugar ao simulacro” (SODRÉ, 1987, p. 51), estabelecendo-se processos de reconhecimento do si-mesmo nos vários espelhos dispostos ao longo de sua marcha:

Não seria improvável ele tê-la avistado por aí, como eu mesmo a conhecera andando na rua de braços com a irmã gêmea Vanessa, em meio a um bando de gente moça. Facilmente se encantaria com ela, como eu naquela noite me apaixonei de estalo, embora por rigorosa escolha, porque não hesitei entre ela e outra que lhe era idêntica. Então ele a seguiria, como eu também dei meia volta e entrei numa casa de espetáculos, onde atrás dela assisti a um show de rock e cantei todas as músicas sem conhecer nenhuma (p. 82).

Aqui, o narrador-protagonista utiliza uma linguagem sarcástica que expressa a condição das individualidades padronizadas esboçando, no âmago do mais perturbador engano, a constituição de singularidades. Mediante um vertiginoso movimento cíclico, narra-se a estandardização dos comportamentos operada concomitantemente com a busca de uma autenticidade, de uma identidade única e singular a distinguir as subjetividades.

Novamente o cenário ideal do universo urbano e suas ruas a ostentar o desfile das cópias e a trajetória anônima do artista observador a contemplar e vislumbrar melancolicamente as possibilidades de recomposição.

José Costa, enciumado, tece caricaturas sobre o mundo dos espetáculos e a padronização dos comportamentos vazios de significados, os imaginados gestos autômatos e previsíveis de Kaspar Krabbe em suposta perseguição ótica a Vanda, a identificação de uma singularidade diante da visão das gêmeas Vanda e Vanessa, a paixão e a “rigorosa escolha” pela primeira. Apresentando e representando os eventos de maneira dicotômica, a se repelirem e se atraírem, complementando-se enfim, o fragmento demonstra e resume toda a temática do duplo presente no romance. Duplicidades que se operam mediante a ironia,

[...] Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus [...], ironia que enxerga a pátria utópica e perdida da idéia que se tornou ideal e ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo-psicológico, em sua forma de existência possível [...]; quando narra as aventuras de almas errantes numa realidade inessencial e vazia; ironia que tem de buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade, sem poder encontrá-lo (LUKÁCS, 2000, p. 95).

A reduplicação de imagens e situações é posta no plano da narrativa com o escopo de ser desconstruída ou pelo menos questionada. O fato é que o indivíduo reluta renitentemente e opõe resistência às forças que o comprimem em direção à

mesmidade, procurando imprimir sua interioridade através do reconhecimento da singularidade do que seu corpo expressa de si mesmo:

Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre minha mão, quem escreviam por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo (p. 23).

A modelagem de individualidades mediante o engodo retórico de elogio às diferenças é a forma encontrada pelas corporações sociais e culturais para manter um controle sobre os sujeitos, no sentido de não passarem a imagem de instituições repressivas e limitadoras das potencialidades individuais. Contra essas grandes corporações doadoras de sentidos aos indivíduos, as quais distribuem, “por meio da publicidade, da massificação do conhecimento e da diversão, a cultura necessária à coesão da sociedade civil” (SODRÉ, 1987, p. 06), o narrador-protagonista dispara sua reflexão e contestação ácidas e contumazes, embora tenha consciência de sua impotência no que concerne às contradições em que se vê imerso:

O romance autobiográfico do alemão seria mais um livreco na minha gaveta, não fosse o Álvaro se investir em seu agente literário e desenvolver uma estratégia de marketing que otimizasse o produto [...]. Agora, contabilizadas as sucessivas reedições do livro, além da perspectiva de vendas para o exterior e eventual adaptação para o cinema, era justo que eu recebesse algum por fora (p. 89).

A produção em série dos bens culturais e artísticos e a massificação do consumo desses bens, os quais passam a ser apreendidos segundo motivações que consideram a possibilidade de lucro como parâmetro principal para seus usufrutos, também se vêem dardejadas pela ironia do narrador. Um exemplo claro dessa situação encontra-se na passagem em que José Costa, ao visitar uma livraria (comparada por ele a uma “quitanda” em seus monólogos interiores), se depara com o livro *Ginógrafo*, do qual é autor anônimo:

As pessoas entravam, passavam a mão num exemplar e se acertavam no caixa, quando não iam diretamente ao caixa como quem compra cigarros: me vê um *Ginógrafo*.[...] Está saindo à beça, dizia o livreiro, ou, até o Natal bate os cem mil, e essa espécie de recomendação era tiro e queda, mais um *Ginógrafo* embrulhado para presente (p. 93).

Todas as situações em que se insere o narrador sinalizam a ansiedade por sua inadequação ao meio, surgindo-lhe, assim, como possibilidade de solução, a caminhada, o passeio, a viagem, a fuga, enfim, qualquer movimentação que lhe aponte um equilíbrio: “Eu varava as noites a cogitar nessas coisas e a desenhar meus bichos, à espera da manhazinha propícia a caminhadas” (p. 158-159). Por isso sempre a representação dos fluxos e andanças das pessoas nos universos urbanos, templos das descontinuidades temporais e espaciais que juntam num só espaço e a um só tempo o tradicional e o moderno, o local, o estrangeiro e o universal. É o contato com mundo e as pessoas transformado em eminente confronto uma espécie de rusga em potencial, ligeiramente vaidosa, entre a subjetividade que busca imprimir sua marca destoante e o passeio das cópias cujas posturas, predisposições, gestos e comportamentos efetivam-se automaticamente de forma semelhante. Contra isso, num misto de indignação insolente e sensação de impotência, o narrador desfere os dardos da ironia:

Talvez julgando que eu perturbasse a circulação, em má hora o livreiro decidiu me interpelar: deseja alguma coisa? Não falei nada, somente lhe mostrei meu Ginógrafo aberto na folha com o autógrafo, para ele ver que eu não era um ladrão de livros. E ali permaneci, soprando fumaça, encarando o idiota, ruminando palavras de desdém, porque se não fosse pelo meu livro, aquela quitanda já teria fechado as portas (p. 94).

Em um trecho posterior, depois de ter sido banido de Budapeste, José Costa flagra, desiludido, o fantasma das imposições sociais e mercadológicas aliado ao imediatismo e a efemeridade a interferir na estabilidade do bem artístico-cultural, agora suscetível às mesmas forças que compelem os indivíduos para o uso, o descarte, a substituição dos objetos cuja existência é corporificada em obviedades recicladas com a aparência de serem novidades.

E um dia, em Copacabana, ao passar em frente ao prédio da agência, num impulso atravessei a avenida, cumprimentei o porteiro e tomei o elevador. Nas salas da Cunha & Costa funcionava agora um consultório dentário, e a recepcionista me perguntou se eu tinha hora marcada. [...] Deixei o prédio desiludido, seria impossível reaver os livros que eu guardara à chave na gaveta da escrivaninha. [...] se os fosse copiando um por um à mão, recobriria o pulso para novos romances de encomenda. [...] o Álvaro não haveria de ter guardado minhas tralhas, quando muito possuiria um exemplar de O Ginógrafo [...]. No entanto, andando pelo comércio de Copacabana, avistei uma livraria com a vitrine coberta de livros cor de mostarda. [...] Mais um pouco, e já era quase nítido o título O Ginógrafo, em letras góticas

lilás nas capas do livro cor de canela. Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava O Naufrágio. [...] dei com o livreiro: O Ginógrafo, me faça o favor. [...] O senhor deve estar equivocado, aqui temos O Naufrágio, que já vendeu mais de cem mil exemplares. [...] Perguntou se era algum livro técnico, nunca ouvira mencionar semelhante nome. Mentira dele, eu me lembrava da sua figura, ele ganhara uma fortuna às custas do meu romance. Acendeu em consultar um computador [...]. O senhor por acaso tem o nome do autor? Kaspar Krabbe? Cá, erre, a, bê, bê, é? Krabbe... Krabbe... Kaspar... Kaspar Krabbe também não consta. A editora, por acaso? (p. 159-160)

José Costa vê-se deslocado em sua cidade; Álvaro, o antigo sócio na Cunha & Costa Agência Cultural, agora “trabalhava na assessoria de um deputado” em Brasília; no lugar da agência operava um consultório dentário; e de seu livro não restava nem uma prova de que um dia ele existira, de que batera recordes de venda, de que tivera um autor. De modo que o destino das personagens se confunde com o dos objetos e com o da metrópole.

A associação entre as exigências, estratégias e situações típicas do mercado e a criação literária não se configura como algo facilmente aceitável pelo narrador. Trata-se de um relacionamento problemático de maneira que, ao se deter sobre tal estado de coisas e sobre ele tecer considerações, “a impaciência e o ceticismo vão ao encontro da narração que surge como se o narrador dominasse tal experiência” (ADORNO, 1983, p. 269). Dessa forma, ele busca fundar um espaço interior que, deslocado do mundo mais imediato que experiencia, passa a inventar lugares alternativos e fugas ligeiramente não premeditadas que lhe apontem o sentido do que pretende narrar e do próprio ato de narrar.

Por sorte me restavam os sonhos, e em sonhos eu estava sempre numa ponte do Danúbio, às horas mortas, a fitar suas águas cor de chumbo. E soltava os pés do chão, e balançava de barriga sobre o parapeito, feliz da vida por saber que poderia, a qualquer momento, dar à minha história um desfecho que ninguém previra. Eu me demorava a gozar aquela onipotência, e com a demora o sol nascia, se esverdeavam as águas, daí a pouco me via de novo com os movimentos restritos. [...] Eu me debatia, tentava me desvencilhar daquela turba e acordava enroscado no lençol, aliviado por me encontrar ao lado de Kriska, que pelo menos estava no livro desde o início (p. 171-172)

Assim, José Costa instaura o universo da capital húngara. Lugar em que chega por “um pouso imprevisto”, causado por “uma denúncia anônima” e se depara

com a “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (p. 06). A cidade Budapeste consiste, então, como alternativa de configuração dos itinerários em busca da constituição do próprio ato de narrar, uma vez que tal atividade “tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando” (BENJAMIN, 1983, p. 59)⁹.

3.4 NOS ITINERÁRIOS DO NARRADOR-PERSONAGEM, A NARRAÇÃO

A narração consiste numa atividade que se configura com base na noção de distância, seja esta de tempo ou de espaço. O narrador constitui-se, segundo Benjamin (1983 p. 58), como as figuras do lavrador sedentário e do marinheiro mercante, de maneira que na narração “se unia o conhecimento do lugar distante, como o traz para casa o homem viajado, com o conhecimento do passado, da forma como esta se oferece de preferência ao sedentário”.

O mundo da difusão das informações e a essencial dependência do gênero romanesco do objeto denominado por livro conduzem o romance a incorporar em sua forma um paradoxo que consiste na constatação da impossibilidade do narrar e na exigência da narração que o romance impõe. Tal condição paradoxal é o que caracteriza o processo de estetização do gênero romanesco, isto é, aquilo que, aparentemente se dilui por força do paradoxo, “torna palpável uma nova beleza”, efetivando-se como fato estético da solidão e do isolamento, uma vez que “em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem vive” (BENJAMIN, 1983, p. 60).

A elaboração romanesca flagra a precariedade e efemeridade das relações humanas, desde os laços mais imediatos configurados entre sujeitos em situações de amizade e inimizade até aqueles vínculos estabelecidos com a comunidade. Estas se apresentam ao narrador como relações coisificadas que, associadas à difusão das informações transitórias, cambiantes e vazias de significados, diluem qualquer possibilidade de cristalização cognitiva e mnemônica. Exibe seu poder a

⁹ A partir desse ponto do nosso trabalho, as citações de Benjamin consistem em fragmentos do ensaio O narrador, o qual consta no volume de Os pensadores, já mencionado.

cultura do esquecimento. Sem passado e sem vínculo com qualquer noção de comunidade (grupo social, família, nação, humanidade), não se estabelece a memória e, assim o sendo, o narrador busca alhures a ilha em que se isola e na qual pretende vivenciar aventuras que merecem ser narradas.

Mas qual não é seu desencanto quando se depara com a estandardização, com a mesmidade, com o tédio das coisas que julgava ter deixado no ponto de onde partiu, experienciando as mesmas forças que o compeliavam para as práticas cotidianas do esquecimento, da efemeridade das informações apreendidas pela instantaneidade do olhar e trituradas pelo hábito contínuo e autômato:

Ao deixá-la em casa de madrugada, se fosse ele, eu também pegaria no porta-luvas um exemplar de O Ginógrafo, que apoiaria nas costas dela no escurinho do carro e dedicaria para Vanda, lembrança do nosso tête-a-tête, encantado, K. K., mesmo sabendo que ela leria apenas a última página, no elevador. E por julgá-lo um livro magro e mole, indigno de ocupar a estante, o atiraria na cesta de revistas. E ali o esqueceria, como ela vinha esquecendo o marido que a esquecia em Budapeste, e pronto (p. 83).

Esmaguei o maço de Fecske, mas em seguida me arrependi; afinal, de Budapeste, eu só trouxera na bagagem um pacote de cigarros e aquela palavra escrita, fecske. O tabaco se fora, mas a palavra húngara, talvez eu não a conseguisse largar assim de estalo. Pousei o maço na coxa, alisei-o, pensei em guardá-lo dentro de um livro de poemas a que Vanda não teria acesso, numa prateleira alta e em francês. Dessa maneira eu o viria espiar toda madrugada, a princípio, depois dia sim, dia não, depois esporadicamente, em datas especiais, até que um dia a palavra fecske, num papel amarelado com o desenho de uma andorinha, não me diria mais nada (p. 100).

Em ambos os fragmentos verifica-se a prática cotidiana do esquecimento, compreendido como ato cujo desempenho depende de treinamento. E esse esquecimento como prática refere-se a pessoas e a objetos, pondo-os no mesmo nível de representação. O narrador-protagonista coteja o esquecer as pessoas com o esquecer objetos, inserindo no mesmo plano das relações os vínculos intersubjetivos e os laços pragmáticos estabelecidos entre sujeito e objeto, identificando pessoas com maços de cigarro, situação estarrecedora da qual só parece escapar a palavra.

Para um imigrante, o sotaque pode ser uma desforra, um modo de maltratar a língua que o constrange. Da língua que não estima, ele mastigará as palavras bastantes ao seu ofício e ao dia-a-dia, sempre

as mesmas palavras, nem uma a mais. E mesmo essas, haverá de esquecer no fim da vida, para voltar ao vocabulário da infância. Assim como se esquece o nome das pessoas mais próximas, quando a memória começa a perder água, como uma piscina se esvazia aos poucos, como se esquece o dia de ontem e se retêm as lembranças mais profundas. Mas para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se selecionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto. (p. 128)

É a palavra o instrumento que mais imediatamente se apresenta quando se esboça a narração, entretanto “narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela standardização e pela mesmidade” (ADORNO, 1983, p. 270), embora a palavra, neste caso, insista, pela voz interior do narrador, em se efetivar como resistência, como instauração da lembrança, portanto memória, contraposta à cultura do esquecimento.

E a palavra enquanto resistência é a metáfora da forma romanesca. A língua falada em Budapeste, a ilha encontrada por acaso durante o retorno de um encontro *sui generis* de autores anônimos, se apresenta ao narrador como a utopia da inscrição, o desligamento do mundo ordinário, a fuga inusitada das convenções que lhe conferem a esperança da escrita. A experiência com o novo, não obstante amplie os horizontes de possibilidades de contato com o diverso e destoante da ordem corriqueira das coisas, também impõe o pavor da iminência do desencanto:

Para ajustar o ouvido ao novo idioma, era preciso renegar todos os outros. Segui a recomendação de Kriska, exceto por meia dúzia de palavras em inglês, sem as quais não teria roupa lavada nem um prato de sopa no quarto do hotel. Deliberei por via das dúvidas jamais atender ao telefone, que aliás nunca tocou, e ainda renunciei a radio e televisão, cuja programação local, segundo Kriska, andava infestada de termos estrangeiros. [...] Um mês em Budapeste, na verdade, significava um mês com Kriska, porque sem ela eu evitava me aventurar na cidade; receava perder, no vozerio da cidade, o fio de um idioma que vislumbrava apenas pela sua voz (p. 64).

Talvez não fosse conjecturar demais a afirmação de que a personagem Kriska metaforize a suposta concatenação “ideal” entre forma e conteúdo daquilo que se pretende narrar. Ela surge ao narrador como possibilidade de efetivação da escrita, de rompimento com a mesmidade; aquela em cuja voz residiria o instrumento para a confecção da dissonância e, ao mesmo tempo, da recomposição. Encontrar o uno no centro vertiginoso e caótico da gritaria urbana e não perder o

contato, não permitir que esse fio que conduz à utopia se dilua entre as engrenagens do mundo administrado e coisificado, contra o qual o romance se reconhece como fato estético. Sobre essa tendência romanesca, Adorno assevera:

A coisificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, reclamam ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas artísticas. [...] e a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, o impulso propriamente dito do romance, passa a ser o esforço de captar a essência que, justamente na estranheza familiar posta pelas convenções, aparece, por seu turno, assustadora, duplamente estranha (1983, p. 270).

Em *Budapeste* predominam, como escolha temática, a figuração da farsa que é flagrada no centro das relações perniciosas e falaciosas que engendram os modos de criação e distribuição dos objetos artísticos na contemporaneidade e a abordagem do próprio fingimento poético, imanente à elaboração literária, a qual, a partir do comportamento da linguagem e do caráter inventivo e ilusório, busca imprimir a distorção como marca ontológica do seu fazer-se. Ao desvelamento das formas de constituição das identidades do próprio homem moderno no seio da vozeria das cidades e suas práticas e discursos diluidores de subjetividades juntam-se à discussão sobre as fraturas das produções literárias e à rede difusa de fronteiras que cruzam essas produções.

No final da narrativa opera-se o inesperado, e a inversão vertiginosa dos papéis que nos apontavam o sujeito da enunciação flagra, com a acidez característica da ironia romanesca, o processo de desrealização imanente ao fluir comportamental de sua estrutura. E, assim, todos os traços que marcavam a subjetividade desintegrada e dispersa de um narrador-protagonista em busca de recomposição são deslocados para outro sujeito da enunciação. As relações entre o leitor e o pseudo-narrador-protagonista José Costa são solapadas e, no meio do rodopio e da vertigem instaurados pelo desfecho da trama, as feições amorfas do Sr... presentificam-se e impõem, mediante a estratégia textual efetivada na figura de Zsoze Kósta, o império da ficção com suas ilusões características. Ficção que, no caso de *Budapeste*, ironiza as mentiras das produções literárias contemporâneas.

“O autor do meu livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas. Não era uma piada, mas como tal foi publicado o dito no dia seguinte com foto na capa do Magyar Hírlap [...]” (p. 170). Para perturbar ainda mais a estrutura cíclica e fluida da narrativa, a enunciação, aqui, parece provir, efetivamente, de José Costa, o qual, ao articular e expressar a concatenação dos elementos significantes no sentido de evidenciar uma verdade, observa, impotentemente, a distorção contextual dos significados que intencionou elaborar. No meio da grande farsa social, o sujeito tenta resistir e revidar, apreendendo a necessidade de tal resolução e, inescapavelmente, sua condenação ao fracasso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir/ Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir/ Faz tempo que a gente cultiva/ A mais linda roseira que há/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega a roseira pra lá.¹⁰

O desfecho de *Budapeste* instaura um ponto de interseção entre as vozes narrativas de José Costa e do seu eu ficcional enunciado pelo *ghost writer* Sr... através da criação da personagem Zsoze Kósta. Aqui se verifica uma provável intromissão do autor Chico Buarque que manipula certas estratégias textuais desconcertantes e inusitadas no sentido de conferir a cópula entre as enunciações do pseudo-narrador-protagonista e do narrador-protagonista. No centro dessas fraturas identitárias o que interessa, entretanto, é a discussão estabelecida sobre as linhas fronteiriças entre a falácia e a mentira das criações literárias por encomenda e o fingimento estético próprio da criação ficcional literária.

O desmascaramento da relação fantasmal entre autor-escritor e narrador-personagem é surpreendente, em virtude de que, durante todo o processo de fabulação, o *ghost writer*, o escritor húngaro, tenha conseguido demonstrar um perfeito conhecimento do quadro cultural do personagem brasileiro José Costa, residente na cidade do Rio de Janeiro. Este, suspeito de ser o natural narrador da própria autobiografia, também vive em Budapeste situações de estranhamento e inquietações coerentes com a condição de chegada de qualquer estrangeiro a um território desconhecido. Evidentemente, o desvelamento dessa coerência provém da enunciação de uma única voz: a do narrador implícito criado pelo autor do romance, Chico Buarque.

¹⁰ Segunda estrofe do poema-letra da canção Roda-Viva, composta e gravada por Chico Buarque em 1967 e utilizada na peça homônima escrita pelo autor. O fragmento aqui utilizado foi retirado de *História da Música Popular Brasileira*, Abril Cultural, 1982.

A cidade ficcional Budapeste precisa ser conquistada a cada evento surgido e ali vivido. Daí ser preciso percorrer, caminhar, contemplar os espaços, ouvir a língua do lugar para apreendê-la, despojando-se, inclusive, de suas próprias referências lingüísticas e identitárias.

Como vimos, as estratégias utilizadas pelas vozes narrativas para discutir o modo pelo qual algumas obras se transformam em *best-sellers* e para construir uma obra metalingüística sobre o trabalho do autor-criador na ficção literária fundem situações cotidianas, vividas no esteio das relações intersubjetivas familiares e de trabalho, em territórios diferenciados, sugerindo uma necessidade constante de aprendizagem e de comunicação entre ele e os outros dessas relações, marcadas por recorrentes equívocos que vão culminar em silêncios e separações, confissões e segredos, chegadas e partidas.

O mundo tornado estranho, com a diluição de suas relações transformadas em trocas mercadológicas, exige do sujeito a busca por recomposição. Tal exigência ontológica e histórica, ao relacionar-se com a elaboração literária, engendra um narrador que “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo errado no mundo estranho [...]” (ADORNO, 1983, p.271).

Cabe lembrar que a utilização do anonimato em produções literárias consiste também num recurso que se configura como atos de resistência frente às pressões e cerceamentos políticos, estéticos e culturais que um dado sistema social impõe à individualidade autoral. Conforme se observa na história, uma infinidade de escritores e escritoras apelaram para o uso de disfarces ou pseudônimos a fim de driblar a censura, o tabu ou a condição marginal da sua voz. O próprio Chico Buarque não só testemunhou como viveu a experiência do uso da máscara a fim de que o seu trabalho artístico sobrevivesse à imposição do silêncio. É evidente que o que ocorre em Budapeste, o anonimato instaurado pela inserção do ghost writer, distingue-se de tal situação na medida em que se verifica, neste caso, a conformidade com uma indústria que preconiza a produção cultural enquanto falseamento e falácia com vistas à consecução da fama e do prestígio capitalistas.

Nesse aspecto, a leitura de *Budapeste* poderia se efetivar pela via do anonimato enquanto recurso irônico, utilizado por um escritor que, não se curvando às influências do mercado editorial, estaria condenado à marginalidade, ao obscurantismo, à deslegitimação e segregação de sua voz. Tal possibilidade é

sugerida pelo próprio romance, em diversos momentos: primeiramente quando o ghost writer José Costa abandona o Rio de Janeiro e parte para Budapeste, supondo ali encontrar a língua ideal, um espaço de acolhimento onde pudesse efetivar o trabalho literário como dissonância, como resistência às formas estéticas padronizadas; já em Budapeste, ao declamar os *Tercetos Secretos*, Zsoze Kósta é banido tanto da comunidade de escritores anônimos como da própria cidade, por ter sido flagrado em sua tentativa de conservar um modelo acadêmico “em desuso”, para o qual não havia mais espaço nem receptores.

[...] e eu lhe disse adeus. Disse que ia para o Rio de Janeiro, Brasil, mais que isso não devia dizer. Ela ficou me encarando, mas eu não iria lhe contar que fora escorraçado do país. [...] Não podia revelar o nome do escritor anônimo, invejoso dos meus versos, que eu desafiara numa reunião sigilosa de escritores anônimos. [...] Respirou fundo, abriu a boca para falar alguma coisa, e senti que com uma palavra apenas, me causaria dano maior. [...] Devia ser uma palavra arcaica, derivada da voz de alguma ave noturna, uma palavra caída em desuso de tão atroz (p. 150-151).

Assim compreendido, *Budapeste* se traduz, pela representação do sujeito que reluta, que busca a utopia da “estranhidade” configurada pela construção poética, que é, sim, um modo de atuação social, uma constituição da autonomia do sujeito que se efetua no processo. A utopia não é o inalcançável, não consiste na terra encantada para além do arco-íris; ela se cristaliza no encantamento construído e alcançado, na medida em “que a gente cultiva a mais linda roseira que há”, fazendo dessas ações práticas cotidianas de efetivação da resistência aos apelos perniciosos e insinuantes da roda-viva, aquela mesma, que chega “e carrega a roseira pra lá”.

É pela constatação dessa ambivalência regedora das relações de poder em que estamos inseridos, que *Budapeste*, em cada página, como afirmou Saramago, “expressa uma interpelação filosófica e uma provocação ontológica (2004, p. 22). Mas a obra não se contenta apenas com a constatação; ela vai adiante e se configura como verdadeiro disparo sarcástico a expressar uma individualidade que se recusa ao puro pertencimento à ordem das coisas que regem nossos tempos atuais.

A obra, então compreendida como modo de atuação no mundo, comporta em seu universo ficcional a discussão irônica sobre a configuração dos sujeitos e dos

simulacros que permeiam os quadros de experiencição comportamental e cultural da sociedade ocidental contemporânea.

E é por considerar essa configuração sócio-cultural e histórica como culminância de um processo que se instaura como um projeto de emancipação dos indivíduos humanos a que se convencionou chamar de modernidade que optamos por ter iniciado nosso trabalho com o questionamento sobre os sucessos e fracassos desse projeto de libertação da humanidade. Por esse motivo, tecemos todo o primeiro capítulo com base em discussões acerca da autonomia do sujeito no seio das relações mantidas com as estruturas sociais e com a alteridade, o que, como vimos, suscitou uma discussão sobre a questão ética em nossos tempos.

Tais considerações, por sua vez, conduziram à discussão sobre os modos de representação romanesca dessa conjuntura composicional da subjetividade contemporânea. Assim sendo, todo o segundo capítulo, tentando desanuviar as relações entre elaboração estético-literária e formação ética, procurou abordar as cópulas entre categorias sócio-existenciais e antropológicas (sujeito, alteridade, identidade, resistência, meio social) e categorias do texto romanesco, sobretudo autor, narrador-personagem e espaço.

Partindo do mapeamento dessas relações, tentamos esmiuçar, no terceiro capítulo, a configuração da representação do sujeito no universo ficcional de *Budapeste*, objetivando arrancar, dessa condição de sujeito no mundo, uma paródia irônica e ácida que nos apontasse para a possibilidade de recomposição dessa subjetividade perpassada por fronteiras e fraturas demarcadoras da nossa contemporaneidade.

Todo o trabalho, e isso é o que tentamos evidenciar, tomou como base a leitura de um sujeito que, no centro do turbilhão contemporâneo, invoca a transformação da realidade. Reluta, enquanto ser concomitantemente arraigado e escorregadio ao estado ordinário das coisas, em apontar uma utopia que se configure em processo. Preso e fugidio, o narrador-protagonista instaura a busca de superação dessa ambivalência “até não poder resistir”. Mas esse ponto limite, ele mesmo não consegue identificar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. Tradução José Lino Grunnewald [et al]. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, 193-208.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução José Lino Grunnewald [et al]. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-273.

ALMEIDA, Fernando José de. **Sartre: é proibido proibir**. São Paulo: FTD, 1991.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 2002.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições Setenta, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução José Lino Grunnewald [et al]. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 03-28.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Tradução José Lino Grunnewald [et al]. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 57-74.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRAYNER, Beth. **Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BUARQUE, Chico. **Budapeste: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANEVACCI, Massino. **Antropologia da comunicação visual**. Trad. Alba Olui. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTORIADIS, Cornelius. Para si e subjetividade. In: PENA, A. PINHEIRO, E. do Nascimento. **O pensar complexo**: Edgar Morin e a crise da modernidade (org.). São Paulo: Garamond, 1999.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHOMSKY, Noam. **Diálogos com Mitsou Ronat**. Tradução Álvaro Lorencini, Sandra Margarida Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1977.

DOSSE, François. **História do Estruturalismo**: O canto do cisne, de 1967 a nossos dias. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 37-60.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.387-408.

FERNANDES, Ruth. A face e o avesso no espelho da identidade. In: BEZERRA, Rosilda Alves (Org.). **Semiótica e interculturalidade**. Natal: Philia Editora, 2007.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. **O romance de Lima Barreto e sua recepção**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GIDDENS, Anthony. **Estruturalismo, Pós-Estruturalismo e a produção da cultura**. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

HABERMAS, Jürgen. Conhecimento e interesse. Tradução José Lino Grunnewald [et al.]. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 301-312.

HABERMAS, Jürgen. Técnica e ciência enquanto "ideologia". Tradução José Lino Grunnewald [et al.]. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 313-343.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEITE, Lúgia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). 3ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LOURO, Guacira Lopes Louro. **Um corpo estranho**: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARCUSE, Herbert . **A dimensão estética**. Tradução Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, [1977]1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo, Cultrix, 2004.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira ,1980.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. Perspectiva, São Paulo, 1976.

SARAMAGO, José. Autor cruza abismo e chega ao outro lado. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p.21-22.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Lisboa: Presença, s/d.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Muniz. **Televisão e psicanálise**. São Paulo: Ática, 1987.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Crítica da modernidade. Tradução Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1994.

VASCONCELOS, José Antônio. História e pós-estruturalismo. In: RAGO, Margareth (org.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas: UNICAMP, 2000, p. 105-121.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)