

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS – INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

Micheline Mattedi Tomazi Tardin

O ESCRITOR E O POETA NAS VITRINES

Orientadora:
Professora Doutora Mariluci Novaes

Niterói
2007

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Micheline Mattedi Tomazi Tardin

O ESCRITOR E O POETA NAS VITRINES

Tese apresentada ao Departamento de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Estudos Lingüísticos sob a orientação da Professora Doutora Mariluci Novaes.

Universidade Federal Fluminense
Niterói
2007

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

T183 Tardin, Micheline Mattedi Tomazi.
O escritor e o poeta nas vitrines / Micheline Mattedi Tomazi
Tardin. – 2007.
169 f.
Orientador: Mariluci Novaes.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Letras, 2007.
Bibliografia: f. 164-169.
1. Buarque, Chico, 1944-.Budapeste. 2. Análise do discurso
narrativo. I. Novaes, Mariluci. II. Universidade Federal
Fluminense. III. Título.

CDD 801.955

*Ao povo de casa,
Flávio, Mama, Nando, Jô, Nela, Ty, Biel, Fefê,
pela compreensão diante dos momentos de
convivência subtraídos, quando eu não tirava
os olhos do computador.*

Agradeço:

À minha mãe, Luzia; aos meus irmãos Giovanna e Luiz Fernando; aos meus sobrinhos, Tiely, Gabriel e Maria Fernanda; à minha cunhada Hornella, pelo incentivo e pela compreensão, principalmente nos momentos em que me fiz ausente.

Ao Flávio, pela compreensão que demonstrou nos momentos de retiro que os estudos me impunham e pelo apoio incondicional.

Aos componentes da Banca Examinadora, Professora Doutora Paula Glenadel Leal e Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes, pelas significativas contribuições ao meu trabalho, no exame de qualificação.

À Professora Doutora Mariluci Novaes, pela dedicação e seriedade com que orientou este trabalho, pela inquestionável competência aliada à sua capacidade de me conduzir no amadurecimento de meus verdes conhecimentos.

À Professora Doutora Maria Elizabeth Chaves de Mello, pelas aulas que nos conduziram à “aventura da modernidade” e pelas indicações preciosas e avisadas que me ajudaram a ir adiante.

Ao Professor Doutor Luís Eustáquio Soares, pela acolhida no Departamento de Línguas e Letras da UFES, pela leitura do meu trabalho, pelas valiosas sugestões, pelo saber e sabedoria, pela disponibilidade, pela generosidade, pelas respostas precisas e pelas indicações de leitura; acima de tudo, pelo respeito no encaminhamento da minha leitura.

À Nelma, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela boa vontade que demonstrou quando se fez necessária a sua ajuda.

À Alcione, que cuidou com zelo e dedicação da minha casa e de mim desde o tempo em que eu iniciava o Mestrado e que o Doutorado ainda era um sonho. Obrigada por ter estado sempre ao meu lado e me ajudado a superar tantos obstáculos.

À tia Neida, pelo carinho com que me acolheu em sua casa.

Às Professoras Alessandra Sepulcre e Patrícia Lima, pela versão em inglês do resumo desta tese.

Ao Professor Olney Braga, pelo tempo dedicado à leitura do meu trabalho e pelas preciosas dicas de revisão.

Às minhas colegas do doutorado da UFF, em especial à Isabel pelo ombro amigo e escuta atenta e à Maria José, pelas palavras amigas, pelos exemplos de sabedoria e pelas orações.

À Solange, Regina e Janayna, minhas amiguinhas, pelo estímulo, pelo ombro amigo e pela amizade fraterna e sincera.

Ao Doutor Noslen de Abreu Salles, por ter sido zeloso comigo e com minha saúde, por ter me acolhido em seu consultório, por ser essa presença ao mesmo tempo arguta e sensível.

Aos meus alunos de ontem, de hoje, de sempre que mantêm acesa em mim a paixão pelo magistério e que me fazem crer que há centelhas de luz em meio à escuridão.

A Deus, por ter me dado tanto sem nada exigir em troca.

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
ABSTRACT.....	7
APRESENTAÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – O DESVELAMENTO DO DUPLO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO SUJEITO NO CAMPO DA LINGUAGEM	
1.1. Do outro lado do espelho: o romance do duplo	14
1.2. Duplo: ao encontro da unicidade dispersa	22
1.3. Essa outra vida minha	33
CAPÍTULO II – SUBJETIVIDADE E ESCRITA: QUEM É QUE FALA EM BUDAPESTE?	
2.1. O jogo narrativo e as formas de fingimento ficcional	43
2.2. O narrador José Costa	66
2.3. José Costa: misturas reveladoras de um <i>ghost writer</i>	73
2.4. Trechos diversos, lembranças reversas	77
2.5. O Ginógrafo: memórias romanceadas	93
CAPÍTULO III – AS TROCAS SIMBÓLICAS ENTRE NARRATIVA DE FICÇÃO E POESIA	
3.1. A <i>reificação</i> da palavra e do estilo.....	100
3.2. O contrato simbólico da prosa e o pacto intimista da poesia.....	104
3.3. Zsoze Kósta e Vanda: entre a cultura letrada e a cultura de massa.....	110
CAPÍTULO IV – BUDA-PEST: O TORNAR-SE ESTRANGEIRO / AGENCIAMENTOS COLETIVOS DE ENUNCIÇÃO	
4.1. José Costa e Vanda: o autor empírico, o autor implícito, entre a crítica literária e a poesia.....	119

4.2. Zsoze Kósta e Kriska: a literatura/fala/escrita como enunciados coletivos de enunciação	136
CONCLUSÃO.....	157
REFERÊNCIAS	164

RESUMO

Este estudo propõe uma leitura interpretativa do discurso literário presente em **Budapeste**, romance de Chico Buarque, na tentativa de perscrutar, no jogo enunciativo da narrativa, não um sujeito de enunciação, mas uma constelação polifônica de sujeitos, os quais, em suas relações ficcionais uns com os outros, fazem emergir questões históricas, sociais e ideológicas que os atravessam, assim como a própria literatura.

Para refletir sobre a ficção da própria polifonia, logo sobre o próprio romance, partirei da premissa de que a narrativa de Chico Buarque, bem mais que uma metanarrativa, constitui uma encenação ficcional do universo da própria cultura letrada, entendida como uma dentre outras formas de comunicação, principalmente se considerarmos a sociedade contemporânea, marcada pela cultura de massa.

Ficcionalizando a cultura letrada, no âmbito da produção, divulgação e circulação dos textos literários, **Budapeste**, através da figura do duplo, principalmente sob a forma de *ghost writer*, como duplo do autor público, torna-se uma narrativa apropriada para pensarmos, por exemplo, a relação entre campos discursivos, como duplos uns dos outros, assim como a relação entre o contexto sócio-histórico, das sociedades ditas de mercado, com a linguagem, cujo destino é o da sociedade que a fala, em conformidade com Bakhtin.

Através de uma perspectiva transdisciplinar, em que, partindo da análise de discursos, dialogo também com a lingüística, a teoria da literatura, a filosofia, a antropologia, a psicanálise, procuro evidenciar a hipótese de que o singular na literatura e, em especial, em **Budapeste**, ao ficcionalizar a questão do duplo, reside não propriamente neste último, mas no desafio de superá-lo.

Assim, se a sociedade em que vivemos é tecida e entretecida por uma rede sem fim de duplos, ou de dicotomias (realidade versus ficção, autor explícito versus *ghost writer*, fama versus anonimato, narrativa de ficção versus poesia, masculino versus feminino), a linguagem também traz essas cicatrizes duplicadas, praticamente nos obrigando a nos inscrever, como seres de linguagem, nos extremos desses pólos, instigando-nos a pensar e constituir subjetividades a partir deles, como escritores, poetas, conhecidos, desconhecidos, homens e mulheres.

Fazendo uso de conceitos tais como ideologemas, de Bakhtin, trocas impossíveis, de Baudrillard, reificação, de Marx, função autor, de Foucault, territorialização e desterritorialização, de Deleuze e Guattari, dentre outros, procurarei argumentar que, ao ficcionalizar o duplo, **Budapeste** inscreve e encena a sua fissura, como o lugar da alteridade, ou da linguagem sem reificação.

PALAVRAS-CHAVE: Duplo, discurso literário, reificação, trocas impossíveis, alteridade.

ABSTRACT

This study considers an interpretative reading of the literary discourse present in **Budapeste**, a novel by Chico Buarque, in an attempt to detail, in the enunciative game of the narrative, not an enunciative subject, but a polyphonic constellation of subjects, which, in the fictitious relation among themselves, emerge historical, social and ideological questions that cross them, such as the literature itself.

To reflect about the polyphony fiction itself, thus on the novel itself, we will start with the premise that the narrative by Chico Buarque, much more than a metanarrative, constitutes a fictional scene of the learned culture universe itself, understood as one amongst other forms of communication, mainly if considering the contemporary society, marked by the mass culture.

Fictionalizing the learned culture, in the production, spreading and circulation scope of literary texts, **Budapeste**, through the figure of double, mainly under the ghost writer form, as a double of the public author, becomes an appropriate narrative to think, for example, about the relation between discursive fields, as double of each other, as well as a relation between the social-historical context from the so-called market societies, with the language, whose destination is in the society that speaks it in compliance with Bakhtin.

Through a transdisciplinary perspective, departing from the discourse analysis, we will not only dialogue with the linguistics, the theory of the literature, the philosophy, the anthropology, the psychoanalysis, but we will also try to evidence the hypothesis that the singular in literature and, specially in **Budapeste**, when fictionalizing the question of the double one, does not inhabit in this last one, but in the challenge to surpass it.

Thus, if the society where we live is weaved and interweaved by an endless double net, or of dichotomies (reality versus fiction, explicit author versus ghost writer, fame versus anonymity, fictional narrative versus poetry, masculine versus feminine), the language also brings these duplicated scars, practically obligating us to inscribe ourselves, as language beings, in the extremes of these polar regions, instigating us to think and to constitute subjectivities from them, as writers, poets, known, unknown, men and women.

Making use of concepts such as ideologeme, by Bakhtin, impossible exchanges, by Baudrillard, reification, by Marx, function author, by Foucault, territorialization and deterritorialization, by Deleuze and Guattari, among others, we will try to argue that, when fictionalizing the double one, **Budapeste** inscribes and stages its fiction, as the place of alterity, or the language without reification.

KEYWORDS: Double, literary discourse, impossible reification, exchanges, alterity.

APRESENTAÇÃO

O primeiro contato que tive com o romance **Budapeste**, de Chico Buarque, lançado em 2003, pela Companhia das Letras, foi despretenso. Havia trabalhado com a leitura dos poemas-canção do compositor na dissertação de Mestrado e, impulsionada pela paixão pessoal, quando avistei o livro na vitrine de uma livraria, não tive dúvida em comprá-lo; afinal, trata-se de uma obra assinada por Chico Buarque. Tal afirmação pode parecer incauta, mas a experiência de leitura enfadonha dos dois últimos romances, *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995), parece justificar não só a minha postura, mas a de outros leitores. De fato, o encanto com um dos maiores representantes da MPB, para não dizer um mito desse universo da música, levou-me sempre a questionar sua incursão na literatura, seja pela ausência, no seu envolvimento com a literatura, de uma postura crítica, política, por vezes ideológica ou mesmo engajada, marcas tão presentes nos seus poemas-canção, como enfatizei em meu trabalho de leitura; seja pela transição ou pelo embate entre duas práticas de escritura, compositor e escritor, a convidar o leitor a se descolar das linhas e entrelinhas dos poemas-canção para se infiltrar de forma perscrutadora sobre sua criação literária.

Se nas peças teatrais *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do malandro*, escritas entre 1967 e 1978, encontram-se ecos desse engajamento tão próprio do autor, que foi capaz de trazer à tona, no jogo da ficção, a história brasileira com fortes nuances sociais e, se em *Fazenda modelo*, 1974, encontra-se uma alegoria sobre o Brasil e suas amarras políticas, em *Estorvo* e *Benjamin* o caminho parece ser contraditório, uma vez que em tais narrativas aparece a figura do homem anônimo, debilitado diante da vida e do mundo que segue flanando, entre angústias, tormentos e buscas, pelos vãos e desvãos das grandes cidades, mas não o engajamento, a postura crítica social e ideológica.

No entanto, **Budapeste**, diferente dos outros dois romances, chamou-me a atenção, quando percebi que não estava apenas diante de um romance no qual o escritor não dava voz apenas a um personagem em primeira pessoa para expressar seu drama, mas que o movimento circular da narrativa fabula um escritor que faz de si mesmo e de seu próprio ofício a trama central do texto e da personagem. Assim, fui levada a investigar o embate presente em **Budapeste** entre *persona* e autor, entre as histórias do *ghost-writer*, do escritor, do poeta, do próprio ato de escritura e da obra já produzida para ser comercializada.

A leitura, então, tomou rumos diferentes quando percebi, já na capa, as relações especulares da obra, através das quais as questões da autoria, do jogo identitário, do eu e do outro, foram sendo trazidas à tona no decorrer da narrativa. Assim, o desafio de trabalhar com a questão da subjetividade na linguagem, objetivo que já havia iniciado na leitura dos poemas-canção, em trabalho posterior, tornou-se mais instigante, tendo em vista a interpretação da obra literária e, conseqüentemente, todos os enigmas advindos desse gênero textual no que se refere à presença do sujeito no seu processo de enunciação.

Em **Budapeste**, a questão do sujeito e as marcas de sua representação no discurso narrativo ultrapassam não só a efetiva presença do narrador na narrativa, além do leitor, que ali está previsto virtualmente numa rede dialógica, mas também a duplicidade assumida pelo narrador e todos os caminhos duplos criados na encenação romanesca.

Entendo que, nessa duplicidade da narrativa, as vozes se cruzam enredando um narrador dividido, duplicado, que metaforiza a própria travessia do ser humano que, ao se constituir como sujeito, projeta-se no Outro, para buscar conhecer-se a si mesmo e encontrar uma verdade que só é possível, ainda que de forma ilusória, pela linguagem.

Assim, as manifestações do duplo na narrativa sublinham as marcas assinaladas pela lingüística, as relações dialógicas entre um eu e um tu, num aqui e agora, e apontam para a

constituição do sujeito desse discurso ficcional, um sujeito dividido entre a prática de escritura, sua identidade e sua cultura.

Sob essa ótica, busco alcançar as representações da subjetividade conjugadas à manifestação do duplo em **Budapeste**, afinando ser possível um diálogo entre o discurso da lingüística, da literatura e da psicanálise para o trabalho de leitura que pretende rastrear essa duplicidade do sujeito José Costa na busca de sua verdade, de suas respostas, de seus antagonismos.

Pretendo interpretar a narração de José Costa como processo através do qual se constitui o sujeito, marcando-se na duplicidade um lugar para sua individualidade; lutando para encontrar um lugar no entre-lugar entre autoria-anonimato; e, inscrevendo-se na linguagem, para, a partir dela, mostrar-se, deixando “pistas” para sua constituição.

Para a leitura que se pretende, este trabalho foi dividido em quatro capítulos.

No primeiro, intitulado **O desvelamento do duplo a partir da experiência do sujeito no campo da linguagem**, apresento a inserção da temática do duplo no romance e procuro rastrear a subjetividade conjugada à questão do duplo, na história e na literatura, pensando o duplo como imanência dialógica, o que equivale a dizer que o duplo é sempre duplo de um outro, diluindo assim a possibilidade de concebê-lo como preso à relação dual eu-outro, já que se trata de outro de outro, indefinidamente, a compor a trama histórica e ideológica do mundo e da narrativa de ficção.

Opto por alguns textos de referência para a temática em questão, privilegiando aqueles que apontam caminhos para se investigar as representações do sujeito no âmbito da ficção e reitero o caráter ideológico da língua como duplo enunciado/enunciação a nos permitir a inscrição na própria língua. Enfatizo esse diálogo com a leitura de um ensaio sobre **Budapeste**, ora para pontuar a questão da subjetividade, na interpretação do romance, e seus efeitos de sentido, ora para extrair algumas representações de sujeito diluídas no discurso

crítico, ora, ainda, para convocar a fala do narrador, de modo que também ela participe dessa interação dialógica.

O segundo capítulo, **Subjetividade e escrita: quem é que fala em Budapeste?**, vai tentar um diálogo com a crítica sobre a criação do texto literário, o jogo narrativo e as formas de fingimento ficcional. Sublinho a questão da metalinguagem na produção de **Budapeste** como marca de subjetividade e enfatizo a presença do narrador que, ao tentar mascarar-se na linguagem, acaba sendo revelado por ela. Em seguida, tendo em vista a relação entre máscara e desvelamento (e eis o motivo pelo qual o título deste capítulo é uma interrogação), dialogando com Jacques Rancière¹, aproveito o final de *Budapeste* para refletir sobre a suposta surpresa da revelação autoral da obra, como uma espécie de clímax, inferindo que, bem mais que revelar o autor, Zsoze Kósta, estávamos diante novamente do duplo, mas agora sob o signo da imagem do “coral de ventríloquos”², por mim interpretado como índice de uma política **da** e **na** escrita, ou da compreensão da escrita, inclusive a literária, como política, donde a possibilidade de pensar os gêneros, o próprio romance, como encenação de vozes em relação.

Compreendendo o narrador como uma modulação, **no** e **do** “coral de ventríloquos” da narrativa e das linguagens, reflito sobre a necessidade de fuga do narrador, sobre sua (in)sanidade, seu ofício, sua identidade e procuro mostrar pontos de similaridades entre partes do enredo de **Budapeste** e algumas figuras femininas presentes em outras produções de Chico Buarque. Recorro, sempre que necessário, ao cruzamento entre literatura e psicanálise para a busca da decifração do quem-sou-eu do narrador, eterno enigma do sujeito, embora o enigma seja uma voz possível no jogo de ventríloquos da narrativa.

¹ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. de Raquel Ramallete [et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

² BUARQUE, Chico. *Budapeste*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 169.

O terceiro capítulo, **As trocas simbólicas entre narrativa de ficção e poesia**, dialogando com Baudrillard³ (e incorporando os argumentos do capítulo anterior, principalmente o de que não há nada a ser desvelado, de vez que o texto é um coral de ventríloquos), passo a analisar o romance de Chico Buarque em questão como metaliterário também no sentido de que põe em cena a troca simbólica entre os gêneros literários e seus elementos constituídos e constituintes, num sistema de metamorfose tal que a narrativa de ficção se desdobra em poesia, projetando um jogo de espelho em que os traços da poesia “se permitem” ver no espelho das marcas textuais da prosa de ficção, posto que, no vasto mosaico discursivo e/ou interdiscursivo do tempo histórico em que vivemos, os textos nunca são estranhos uns aos outros, de vez que se inscrevem, de enunciação para enunciação, ou de enunciado a enunciado, uns nos outros.

É aqui que, trabalhando com o conceito de *reificação*, tal qual pensado por Marx, passo a problematizar todo e qualquer argumento que individualize ou isole, como se pudesse valer por si mesmo, qualquer elemento da narrativa, ou qualquer traço da produção, divulgação e circulação da obra, momento em que adoto a perspectiva de que nem o narrador, nem o personagem, nem o autor, nem a obra, absolutamente nada, revelam-se e se explicam tendo em vista seus próprios referenciais, já que pensar assim já é estar preso no circuito sem fim da *reificação*, cuja principal marca é a de individualizar os casos, procurando mesmo evitar que os relacionemos.

O quarto capítulo, **Buda-Pest: o tornar-se estrangeiro/agenciamentos coletivos de enunciação**, dando seqüência às reflexões do capítulo anterior, e tendo como base teórica Gilles Deleuze e Félix Guattari⁴, procura pensar **Budapeste** como texto em que seus traços, suas *personas* literárias, estão em interação ininterrupta uns com os outros, seja sob o ponto

³ Cf. BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

de vista da obra e suas características internas, seja sob o ponto de vista da obra com seus suportes gráficos, econômicos, sociais e simbólicos externos, ressaltando que a oposição mesma entre interno e externo passa a ser questionada, de vez que, como literatura menor, qualquer forma de dicotomização constitui, sob o ponto de vista de sua manutenção, ou territorialização, um procedimento de *reificação* e que, por isso mesmo, agora sob o ponto de vista de sua desterritorialização, torna-se agenciamento coletivo de enunciação, porque torna o caso individual, com suas redes sem fim de dicotomias, em caso politicamente coletivo.

CAPÍTULO 1

O DESVELAMENTO DO DUPLO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO SUJEITO NO CAMPO DA LINGUAGEM

1.1. Do outro lado do espelho: o romance do duplo

Após receber o comunicado do cônsul de que havia uma passagem aérea Rio – Budapeste em seu nome, emitida pela *Lantos, Lorant & Budai*, os grandes livreiros húngaros, José Costa chega a Budapeste e se depara com o sucesso de seu romance autobiográfico. Com o desvelamento daquela obra cujo título *Budapest* estampa impresso o nome de seu autor *Zsoze Kósta*, o seu duplo, como confessa a voz do próprio narrador: “passei a me conhecer por Zsoze Kósta em Budapeste”¹, José Costa tenta se desvencilhar do brilho das luzes que o ofuscam, ao mesmo tempo em que tenta desvendar o mistério daquele livro.

O narrador procura formalizar o fim da história contada, anunciando, reiteradamente, que não tinha escrito aquele livro. Arantado diz para Kriska: “o autor do meu livro não sou eu”², negação polêmica que, enquanto repete ao longo do último capítulo do livro, é ignorada pelos seus interlocutores. Zsoze Kósta nega a identidade autoral daquele romance autobiográfico publicado em Budapeste, assim como o fez José Costa ao afirmar para sua esposa Vanda “o autor do livro sou eu”³, referindo-se à obra “O Ginógrafo”, escrita no Rio de Janeiro. Assim, as duas confissões, sustentadas por inversão, condensam-se numa dupla configuração discursiva especular.

Tudo contribui para o tom de aturdimiento do momento narrado – a reflexão aguda sobre a dificuldade de acesso à verdade do sujeito, seu autoconhecimento, e o desencanto que

¹ BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 62.

² *Ibidem*, p. 170.

³ *Ibidem*, p. 112.

dela advém, traduzido num quase entregar os pontos: “Meus passos se tornavam vagarosos, eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito.”⁴ Uma entrega que só não se efetua em definitivo porque existe, ainda, para o narrador, a possibilidade de sonhar, “por sorte me restavam os sonhos”⁵, de entrar no mundo da imaginação, no mundo do “como se”, num mundo onde é possível “dar à minha história um desfecho que ninguém previra”⁶.

Parece-me sugestiva, senão provocativa, essa afirmação do narrador no sentido de promover aqui uma entrada para uma interpretação psicanalítica. Refiro-me à obra-prima de Freud, “A interpretação de sonhos” (1900)⁷, sobre a natureza do ato de sonhar. Freud mostra que a “matéria-prima” do sonho é seu “conteúdo latente”, referindo-se, pois, aos desejos do inconsciente, capaz de produzir todo o “trabalho onírico” que, recordado por nós, cria o “conteúdo manifesto”. Essa “prática” conhecida como “trabalho onírico” que revela em uma de suas fases a chamada “revisão secundária”, que consiste na reorganização do sonho de modo a apresentá-lo, sistematizá-lo, reordená-lo na forma de uma narrativa relativamente coerente e compreensível, parece-me que vai ao encontro dessa busca do narrador-personagem-autor pela coerência só atingida pelo “texto-sonho”. Parece-me, de imediato, uma forma de mostrar, por meio de uma linguagem metalingüística capaz de discutir a literatura pela própria literatura, que da mesma maneira que esse “texto-sonho” pode ser compreendido, reorganizado, transformado por ele, nós também podemos buscar na leitura a compreensão do trabalho do escritor. Assim, leio, aí, um convite para a percepção da obra literária não como

⁴ Ibidem, p. 171.

⁵ Ibidem, p. 171.

⁶ Ibidem, p. 171.

⁷ FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos* (1900). Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

reflexo da realidade, mas como forma de produção capaz de ser transformada, analisada, decifrada, para que possa revelar alguma coisa do processo pelo qual foi produzida⁸.

Ao mesmo tempo, no final da narrativa, o narrador parece solicitar a entrada do interlocutor-leitor, uma vez que é pela leitura que a obra literária passa pelo processo de recriação, de investigação do “trabalho onírico”, através do qual o texto foi produzido. Só assim, então, é possível reconhecer que numa obra literária “deve haver nuances, [...], que só se percebem pela voz do autor”⁹. É, pois, na leitura do romance *Budapest*, feita pela voz de José Costa, que ele consegue enxergar, através de um espelho virtual, a imagem existencial daquele eu que ali se constitui e passa, desde então, a reconhecer que aquele eu, cuja imagem é refletida pela linguagem, matéria-prima da literatura, pode ser a sua própria imagem, declarando-se, dessa forma, como o verdadeiro autor do livro “(...) agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia”¹⁰.

Assim, a história findada solicita uma continuidade, sob a forma de interpretação, já que “quem escreve é sempre um outro no lugar de um outro”¹¹, e uma vez que esses outros estão ligados pela interpenetração de relações especulares que atestam a presença do aspecto do duplo na obra, além de que a busca pelo acesso ao seu eu por parte do sujeito José Costa, passando pelo questionamento sobre o processo de criação literária, também acaba instigando o leitor.

⁸ Cf. TERRY, Eagleton. A Psicanálise. In.: *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 163-208. A explicação sobre o assunto encontra-se à p.193-196.

⁹ BUARQUE, op.cit., p. 172.

¹⁰ Ibidem, p. 174.

¹¹ WISNIK, José Miguel. “O autor do livro (não) sou eu”. In: <http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>. Acesso em 12/12/2003.

José Miguel Wisnik¹², na sua resenha crítica sobre **Budapeste**, afirma que a obra é tecnicamente um romance do duplo. A temática do duplo, segundo o ensaísta, perpassa todo o romance tematizando aspectos relacionados não só à identidade do sujeito, mas também ao próprio processo de criação literária por meio do qual o escritor passa a “ser duplo de si mesmo [...], aquele que inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra”¹³.

Dessa forma, **Budapeste** coloca em cena, em todo o desenrolar do livro, a questão do duplo por meio de um incrível jogo especular, conforme afirma Garcia-Roza¹⁴: José Costa no Rio de Janeiro e Zsoze Kósta em Budapeste; o autor anônimo e o escritor de sucesso; Vanda, sua esposa no Rio, e Kriska, sua amante em Budapeste; a própria Vanda e a sua irmã gêmea Vanessa; Pisti, filho de Kriska, e Joaquinzinho, filho dele com Vanda; Rio de Janeiro e Budapeste; e a própria Budapeste, ao mesmo tempo Buda e Peste separadas por um rio que se bifurca.

Neste trabalho, proponho-me tentar desvendar um pouco esse aspecto do duplo presente na obra, conjugando-o ao questionamento da literatura pela própria literatura e à busca incessante do sujeito José Costa à sua verdade, ciente, por um lado, de que “as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são¹⁵”, conforme Nietzsche, e por outro, de que “estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia”¹⁶.

¹² Ibidem, p. 1.

¹³ Ibidem, p. 1.

¹⁴ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Não existe duplo para a realidade. In.: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo4.htm. Acesso em 19/03/2004.

¹⁵ NIETZSCHE, F. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. Obras incompletas (seleção de textos de Gerard Lebrun, tradução e notas de Rubens Torres Filho). São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 48. (Col. “Os Pensadores”, v. 32).

¹⁶ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 9.

Esta escolha nos conduz a um outro ponto, no essencial, ao âmbito da própria linguagem que, se nos torna comuns, seres de ilusão, de desejo, é porque o devir de nossa personalidade situa-se na língua, nos seus temas ideológicos, no seu ideograma, como sugere Bakhtin, mostrando que “a personalidade é, sob o ponto de vista de seu conteúdo subjetivo, o tema da língua: esse tema desenvolve-se e varia no quadro de estruturas linguísticas mais estáveis”¹⁷. Assim, a linguagem, como espelho onde nos refletimos – exteriormente e interiormente –, é o lugar do jogo ilimitado do duplo, visto que é sempre a linguagem que nos referencia, que referencia os duplos de **Budapeste**; sendo, pois, através dela que eles se refletem e se revelam, que um se vê no outro, que um – Zsoze Kósta – recusa ser o autor, sendo-o; e outro, José Costa, por sua vez, não o recusa, não sendo.

A presença do pensador russo se deve aqui à necessidade de perfilar a língua como o lugar prismático da personalidade. Se a língua é, de fato, esse duplo, enunciado-enunciação, a que agitamos – no campo da enunciação – porque somos agitados por ele, é somente no interior desse duplo da língua-fala que somos duplos de nós mesmos. Nesse contexto, só é possível falar em enunciado se o pensarmos como o lugar do ideograma, vale dizer, o lugar da ideologia, o que é o mesmo que dizer que só é possível falar em enunciado se o pensarmos como o lugar em que nos inscrevemos na língua, isto é, no mundo. De fato, “as vicissitudes da enunciação e da personalidade do falante na língua refletem as vicissitudes sociais da interação verbal, da comunicação ideológica verbal nas suas tendências principais¹⁸”; se o destino da língua é o da sociedade que fala, como nos mostra Bakhtin, o discurso literário, antes de ser analisado pelos caminhos psicológicos ou estilísticos, será pensado em termos de subjetivação da língua-enunciação ideológica.

¹⁷ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 188.

¹⁸ Idem, p.195.

A língua, como fenômeno ideológico por excelência, sempre inacabada, num devir constante e num evento vivo, funcionando em si e para si, cria a sua auto-suficiência, cuja manifestação se dá na imaginação lingüística, donde a literatura encontra o seu lugar privilegiado, uma vez que constitui a forma por excelência desse imaginário e, mesmo contentando-se em brincar com a língua por prazer, não deixa de ser material ideológico, lugar de reflexão da existência na consciência humana por meio da palavra.

Celebrenemente, os textos de Borges¹⁹, nos quais se representam o tema do autor da obra dentro da obra e o tema do duplo, seriam, a meu ver, um exemplo de escritura em que estaria refletida, e ao mesmo tempo refratada, a conjunção perfeita entre imaginação e língua, entre o duplo língua-fala e os duplos eu-outro, escritor-leitor, autor-obra e autor-narrador. O repertório borgiano do possível e do impossível suscita diversos questionamentos acerca da autoria, da relação entre o autor e sua obra, entre o autor e sua própria escritura, entre o autor e a figura do leitor; daí se justifica, a meu ver, a importância de seu cânone: pela relação de proximidade com as temáticas buarqueanas que também remetem ao duplo e que estão presentes em **Budapeste**.

Assim, a crítica já encara, há muito, o desafio que representa a idéia de duplicidade do Eu na Literatura, ora de maneira direta, ora, mais indiretamente, através de muitas abordagens interpretativas de obras que trazem em seu bojo esse aspecto de duplicidade. A literatura tem, de fato, uma tendência especial para tematizar o duplo, uma vez que no próprio ato de criação da obra literária, no duplo de apresentar-se e de rerepresentar-se, o autor se desdobra em narrador e, por meio dos seus heróis, encena o jogo ilimitado dos duplos, tal que já não sabemos onde se encontra a origem-autor, a origem-personagem, narrador, sendo que podemos mesmo dizer que a idéia de máscara perde sua força, porque todos se tornam

¹⁹ BORGES, Jorge Luis. O outro. In.: *O livro de areia*. Trad. Anífla Fernandes. Lisboa: Editora Estampa, 1983, p.9-18.

máscaras de todos, o que não significa que as personalidades literárias sejam apagadas, mas que se singularizam²⁰ a partir mesmo da constelação de vozes.

A questão do duplo, crivo por onde passa toda a narrativa, parece-me ser matéria inesgotável para estudo: seja porque muito do enigmático da obra se prende a ela, razão pela qual certa duplicidade da natureza humana parece pairar sempre como desejo de unicidade para José Costa em busca de seu autoconhecimento; seja porque, se tal questão conecta-se diretamente à noção de subjetividade, ela brota da efetiva presença do narrador na narrativa, indo, pois, além dele e tomando uma dimensão desafiadora; seja porque a narrativa usa uma estrutura metanarrativa discutindo a questão da *mimese* literária ao mesmo tempo em que recorre ao recurso do duplo para romper com o pacto autobiográfico, tematizar a identidade autoral fraturada e a mercantilização da literatura na pós-modernidade, além de questionar a identidade cultural; seja, ainda, porque essa questão tem aguçado críticos de bastante peso que, ao nos oferecerem suas interpretações, sob os mais diferentes ângulos, de autores cujas obras apontam para a temática do duplo, não deixam escapar o(s) efeito(s) de estranhamento e de ruptura causado(s) por essa fenda que é o duplo.

O caminho a ser percorrido segue os rastros de Bakhtin no intuito de questionar sobre o enunciado, a enunciação e o ideograma. Se o enunciado é o lugar em que nos escrevemos no mundo, é também o lugar em que estamos inscritos na língua. Daí se deduzir que é difícil saber onde começa o enunciado e onde termina a enunciação, uma vez que o próprio mundo é divisão; se a ideologia é divisão, o enunciado é a parte que nos cabe nesse latifúndio-língua, nosso acervo temático. Ao mesmo tempo, o enunciado já é enunciação quando o expressamos, para expressar-nos, a nós e o mundo, donde se pode concluir que a divisão entre enunciado e enunciação é mais didática que efetiva.

²⁰ Cf. MELLO, Ana Maria Lisboa. As faces do duplo na literatura. In.: CAMPOS, Maria do Carmo & INDURSKY, Freda. (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123. A parte aludida encontra-se à p. 123 do referido ensaio.

De qualquer maneira, a verbalidade narrativa de **Budapeste** nos mostra que José Costa e Zsoze Kósta são enunciados porque são os nomes que os inscrevem no mundo. Acredito, então, que é justamente nesse jogo de duplicidade dos nomes que **Budapeste** pode ser tomada como obra contemporânea, porque está dotada de uma consciência planetária. Explico: José Costa e Zsoze Kósta são os enunciados de um ideograma em que a questão de sermos brasileiros, americanos, africanos, húngaros, emerge como o cenário do duplo, por excelência, na atualidade, no duplo de uma língua em relação à outra.

Acredito que essa é uma importante questão do ideograma identidade, presente no enredo de **Budapeste**, a de que os nossos duplos, isto é, as nossas traduções, José Costa e Zsoze Kósta, ainda que traições, hoje, têm como cenário possível o mundo todo, a babel lingüística do mundo e não podem, portanto, aceitar o confinamento das fronteiras nacionais, das fronteiras lingüísticas – como se fora assim, em qualquer época.

Em **Budapeste** a identidade alcança a babel lingüística do mundo pelo caminho da estrangeiridade, propondo-me as seguintes questões, sob o ponto de vista da identidade: se somos planetários, quais outros duplos nos traduzem em qualquer ponto do mundo? Sendo a língua que nos habita e, ao mesmo tempo, considerando que somos habitados pela língua, a questão de base, hoje, bem mais que encontrar ou não um duplo tradutório em qualquer ponto do mundo – reino dos ideogramas, forma de traduzir um ideograma por outro –, não seria a de que os duplos, numa sociedade planetária, bem mais de que inscritos no campo de pessoas para pessoas, de José Costa por Zsoze Kósta, são as outras línguas do mundo?

Budapeste, portanto, é obra contemporânea porque se inscreve e inscreve um ideograma de base da atualidade: o da cidadania planetária. Nesse universo, José Costa, o nome comum da língua portuguesa, um nome-enunciado comum, encontrou seu duplo, Zsoze Kósta, numa outra língua, o húngaro, donde se conclui que a narrativa propõe um duplo língua portuguesa/língua húngara. Resta a inevitável pergunta: na sociedade-mundo atual,

onde se inscrevem, considerando as relações de forças contemporâneas, de país a país, de língua para língua, o português e o húngaro, no interior dessas relações de forças, cujo palco é todo o mundo? Não hesitamos em responder: na periferia do sistema. Tanto o português quanto o húngaro são línguas periféricas, uma é dupla da outra, o que equivale a dizer que uma é tanto a morte da outra como a possibilidade da resistência, isto é, da continuidade delas, num mundo cada vez mais globalizado.

É esse o lugar do efeito de estranhamento, o da *mimesis*, a que **Budapeste** tematiza e que quero perscrutar, o lugar da falta, de estranho para estranho, do devir português para o devir húngaro, duas estranhas línguas da/na babel-mundo.

1.2. Duplo: ao encontro da unicidade dispersa²¹

Na intenção de ouvir seu filho Joaquinzinho imitá-lo no idioma magiar, José Costa, o sujeito narrador de **Budapeste**, fica aflito com a afasia do menino e recebe da babá uma suposta justificativa para o fato: “...bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada.”²² A voz da babá, representante do senso comum, pode ser aqui escolhida para iniciar a minha intenção de perscrutar os caminhos percorridos pelo tema do duplo no romance **Budapeste**. A idéia é antiga e foi inicialmente esboçada por Platão e Plotino ao associar o objeto espelho à alma. Objeto comum em ritos iniciáticos, o espelho tem, entre suas muitas finalidades, a de captar com a imagem nele refletida, a alma do indivíduo que se mira. Tal fato se deu na mitologia, com Dionísio que, ao receber os presentes dos Titãs, entre eles um espelho, ao mirar-se, tornou-se presa fácil para estes. Segundo a tipologia proposta por

²¹ Subtítulo parafraseado de LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. O subtítulo parafraseado “Duplo: busca da unicidade perdida” encontra-se à p. 44 da referida obra.

²² BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.32.

Pélicier²³(1995) para o tema do duplo, o objeto espelho, assim como a sombra, o reflexo, o eco e as experiências de som, seria classificado como um duplo fabricado por meio de um fenômeno físico.

O objeto espelho²⁴ pode ser associado a uma diversidade de superstições que o acompanham e revelam seu caráter misterioso. Na maioria das vezes, as crendices que surgiram em relação ao espelho estão associadas a conteúdos maléficos. Assim, permaneceu no imaginário coletivo a idéia de que um espelho quebrado está relacionado a sinal de morte, além de anos de azar; outra crença é a de que não se pode olhar-se no espelho à meia noite, pois a imagem do diabo pode ser ali refletida; também, segundo essa crendice, em casa onde há mortos deve-se cobrir o espelho por três dias; mas há, ainda, a crença de que a criança que se olha no espelho demorará a falar.

É, pois, essa a crendice popular presente no imaginário coletivo que é retomada no romance **Budapeste**, não por acaso, a partir da entrada de uma voz que representaria a voz popular. Há, aí, a crença de que a alma da criança, sua voz, ficaria presa na imagem refletida pelo espelho, sendo, pois, possível imaginar que há aqui uma entrada para a questão do sujeito, de suas inquietações e angústias, uma vez que se está falando da privação de um direito, o direito à fala. Daí se pode pensar que, se a linguagem é um espelho onde nos refletimos e, se é ela que nos referencia no mundo, essa afasia do menino Joaquinzinho é ponta de lança para a reflexão da própria língua e de sua função, marca da vulnerabilidade das

²³ No livro “*A figura do duplo*”, Ives Pélicier, num ensaio intitulado “*A problemática do duplo*”, procura estabelecer uma tipologia para o tema identificando basicamente seis tipos de duplo em relação à sua criação: o duplo natural, o duplo físico, o duplo como simulacro, o duplo como criatura, o duplo como transgressão e o duplo como resultado de uma transformação profunda. Cf. PÉLICIER, Y. La problématique du doublé. In: TROUBETZKOY, W. (org.). *La figure du double*. Paris: Didier, 1995.

²⁴ Etimologicamente, a palavra espelho deriva de *especulum* e, originalmente, especular significava observar o céu e os movimentos relativos das estrelas com o auxílio de um espelho. Cf. CHEVALIER, & CHEERBRANT, op.cit., p. 393.

personagens inseridas numa estrutura social também vulnerável que marca as contradições contemporâneas, tal como procuro enfatizar.

Se sabemos que as representações do duplo no imaginário coletivo estão, também, ligadas à sombra, ao retrato, ao reflexo, à alma, aos gêmeos, ao sócia, ao anjo da guarda, ao fantasma, ao animal, à máscara, ao disfarce, entre outras e se constrói através de processos como divisão do eu, metamorfose e narcisismo²⁵, que aparecem nas diferentes representações²⁶, vale notar como o romance **Budapeste** aciona essas representações em movimentos circulares formando um jogo confuso de vozes que apontam para um homem dividido em um mundo labiríntico.

De fato, a idéia de dualidade humana pode ser encontrada em diferentes discursos²⁷, inclusive no literário, já que desde a literatura fantástica até a literatura atual a temática do duplo perpetuou-se se fazendo presente também na vida do homem contemporâneo.

O século XIX é o cenário que abona o surgimento do duplo porque coloca o sujeito no centro de suas questões e favorece o aparecimento do tema da duplicidade do Eu. O sujeito, já afetado pelas colocações da dialética materialista e pela descoberta do inconsciente por Freud, não corresponde aos princípios da singularidade ou da unicidade que foram característicos do sujeito humanístico, mas relaciona-se, sobretudo, à idéia de dispersão, de ausência de individualidade, de identidade pessoal e remete, conseqüentemente, para a sua suposta morte.

²⁵ Cf. Pélicier, op.cit.

²⁶ MELLO, op.cit., em seu ensaio sobre as faces do duplo na literatura, mostra como na criação literária, a cisão do Eu pode apresentar-se sob essas diferentes representações e cita exemplos de obras literárias que trazem em seu bojo essa problemática do duplo sob diferentes formas.

²⁷ Platão enfoca o tema do duplo no capítulo sete da República, expondo na alegoria do mito da caverna o dualismo platônico, segundo o qual todas as coisas conhecidas são o duplo de algo incognoscível ou de uma realidade ideal. Também n'O Banquete aparece a noção do duplo já supondo o dualismo no interior do homem. (Cf. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.353. Para a leitura referente ao discurso psicanalítico confira as obras de FREUD, S. [1927]. *O futuro de uma ilusão*. Edição Standard das Obras de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXI, p.293. e FREUD, S. [1919]. *O estranho*. Edição Standard das obras de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XVII. p. 294.

O termo duplo foi consagrado pelo movimento do Romantismo Alemão e cunhado por Jean-Paul Richter por *Doppelgänger*, que se traduz por “duplo” ou “segundo eu”, significando, literalmente, “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”²⁸. De fato, a idéia do “segundo eu” é uma tentativa de fuga e expõe a incapacidade dos românticos de admitirem e se resignarem à sua situação histórica e social próprias. Dessa forma, ao fugir da realidade, o romântico “mergulha impetuosamente no seu ‘duplo’ – como, aliás, em tudo o que é obscuro e ambíguo, caótico e beatífico, demoníaco e dionisíaco – e busca nisso apenas um refúgio contra a realidade que é incapaz de dominar”²⁹ racionalmente. Convém lembrar que nesta fuga da realidade o homem romântico descobre os fatos fundamentais da Psicanálise, uma vez que encontra o inconsciente, a fonte dos sonhos de realização de seus anseios e das soluções irracionais de seus problemas, enfim reconhece que “duas almas habitam no seu seio; que, dentro de si, qualquer coisa que não é idêntica a si próprio sente e pensa; que encerra em si o seu próprio demônio e o seu juiz”³⁰.

O tema do duplo pode ser contemplado de diferentes formas e sob diferentes tipologias. Embora os autores que tratam da questão, como Pélicier (1995), Richter (1995), Bargalló (1994), Rosset (1988), Guiomar (1967) e Rank (1939), apresentem tipologias diferentes em relação ao tema do duplo, todos concordam com o fato de que esse fenômeno está ligado às dicotomias próprias do ser humano, sendo, pois, um assunto que referencia a experiência da subjetividade. Como minha intenção é, por ora, apenas pinçar, nas obras sobre o assunto, traços que delineiam a subjetividade, vou me deter no duplo, quem quer que ele seja, como a imagem de nosso interior, de nossas inquietações, de nossas angústias existenciais. Desse modo, é preciso reconhecer que o tema do eu e do outro, de identidade e

²⁸ BRAVO, N. Duplo. In: BRUNEL, P. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, UnB, 1998, p.261-288. Os trechos aspeados encontram-se à p. 261.

²⁹ HAUSER, Arnold. *História social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972, p. 834.

³⁰ *Ibidem*, p. 834.

alteridade, de desdobramento do eu constitui a nossa realidade como sujeitos, já que sem outridade, não é possível que haja unidade. É esse, pois, o princípio dialógico do qual o sujeito não pode fugir. Ora, já que a noção de alteridade, antecipada por Bakhtin³¹, atravessa nossos discursos, se o sujeito só se constitui numa relação de espelhamento com o ‘outro’, se a imagem de um se reverte na do outro, somos obrigados a conviver com a dualidade que nos perturba e escandaliza.

Em uma primeira leitura é fácil identificar passagens do romance em que a temática do duplo é explorada, senão pela imagem espelhar da capa, pela própria duplicidade da narrativa que se nos apresenta um personagem-narrador que vive entre sua identidade no Rio de Janeiro como José Costa, “Mister Costa! Mister Costa!³²”, e seu duplo em Budapeste “passei a me conhecer por Zsoze Kósta³³”, como já deixamos antever.

Mas a duplicidade presente em **Budapeste** não contempla apenas a mudança do nome próprio pelo jogo espelhar de sua escrita em outra língua. Como se passasse por uma espécie de metamorfose, o narrador José Costa, dividido entre o autor anônimo e o escritor de sucesso, parece sofrer uma transformação pessoal, quando vai do Rio a Budapeste e vice versa, que o leva a deixar uma parte de si mesmo. Em Budapeste ou no Rio de Janeiro, ele passa a ter vida autônoma e se se recorda da sua vida no outro lugar é apenas por um momento que parece “lance ilusório”: “A passagem por Budapeste se dissipara no meu cérebro. Quando a recordava, era como um rápido acidente, um fotograma que trepidasse na fita da memória.”³⁴ É, pois, como um quadro de um filme cinematográfico que as imagens são

³¹ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. De M. Lahud e Y.F. Vieira. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

³² BUARQUE, op.cit., p.10.

³³ Ibidem, p. 62.

³⁴ Ibidem, p.31.

rememoradas pelo narrador que transita entre fronteiras nacionais e lingüísticas, já que essa necessidade em assumir uma outra identidade em outro país será, ainda, reforçada pela linguagem, pelo abandono da língua materna em proveito da outra escolhida por ele: “Hoje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase”³⁵, propondo no devir da língua um duplo língua portuguesa/língua húngara.

Nesse emaranhado, nesse jogo em espiral, o narrador personagem envolve-se com duas mulheres que são, como veremos adiante, reflexo espelhar uma da outra.

Toda essa construção narrativa, esse jogo espelhar no vai e vem do mundo labiríntico criado pelo narrador, turvam-se no redemoinho ilusório da literatura. Dessa maneira, **Budapeste** me faz lembrar o poster persona como parte integrante do chamado Jogo Persona em que as imagens refletidas no espelho servem de máscara para a criação de novas personas, idéia que retomarei adiante.

José Costa tenta encontrar-se refletido nos seus livros, que não são seus porque são apenas reflexos. A busca do sujeito-narrador, que insisto em evidenciar, passa a ser também uma busca da própria literatura, como quero mostrar. É como se esse sujeito, ao caminhar, aparentemente flanando, pelas fronteiras estreitas e largas de dois países, se visse refletido numa vitrine, sem a certeza de estar, de fato, olhando para si mesmo. Caminha, então, pelo vasto campo dos vãos e desvãos da literatura como se ela mesma estivesse tendo sua imagem refletida na vitrine.

Trata-se aqui de evidenciar o caráter de mercantilização da literatura e do próprio saber, num esforço de apreensão da obra de arte como mercadoria na época pós-moderna. O movimento circular, o jogo em espiral, do qual falo é, acredito, uma estratégia para a entrada de uma discussão que não é cara a um personagem, José Costa, mas a todos os escritores.

³⁵ Ibidem, p.6.

Acredito que o tema do duplo, ao ganhar relevância no romance **Budapeste**, diz respeito às questões antagônicas e dicotômicas que afligem e desassossegam o ser humano no contexto pós-moderno, mas quero direcionar a leitura conjugando a busca do sujeito narrador e suas contradições à discussão sobre o domínio do mercado sobre a arte e sobre a literatura, sobretudo sobre a mediatização da literatura como bem de consumo³⁶; daí se pensar também no lugar ocupado por escritores que produzem seus textos para serem publicados em países de língua periférica, direcionando, inclusive, a discussão para o domínio do poliglotismo escritural como marca de prestígio, alcançada por escritores que conseguem publicar suas obras em outras línguas, em detrimento daqueles que, por permanecerem monoglotas, só publicarem textos em suas línguas nativas, são desprestigiados como escritores de sucesso.

Daí se pode pensar que os caminhos e descaminhos do enunciado-enunciação de **Budapeste**, nas vozes contraditórias do narrador, no jogo das personas, da metamorfose, dos duplos, seriam uma entrada para o modo de ser da contemporaneidade, para o estado das perturbações do mundo atual, com suas guerras e trocas simbólicas, suas relações de força e poder, seus bloqueios e brechas. Assim, o romance, arena onde linguagem e personagem se encontram, tematiza as contradições do mundo e a vulnerabilidade das pessoas, que não estão vulneráveis a si mesmas, mas antes à estrutura social, em que a vulnerabilidade deles é garantia do privilégio de poucos.

Nesse sentido, podemos relacionar o narrador-escritor de **Budapeste** ao personagem Gregor Samsa, de Kafka³⁷. Retomar o contexto de “A metamorfose”, livro seminal, inclusive pelo fato de ter o húngaro como traço comum, considerando o romance **Budapeste**, é buscar uma aproximação entre os narradores. Essa relação dialógica está no próprio enredo: Gregor Samsa é um caixeiro viajante, arrimo de família, num mundo fasci-opressor, em que a vida, as

³⁶ Cf. COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

³⁷ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. de Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

pulsões de eros têm de obedecer ao ritmo da mais-valia para poucos, ou seja, ele tem que trabalhar para essa produção alheia. Ora, Gregor Samsa, certo dia, acorda para trabalhar e, de repente, metamorfoseando-se, ele não é ele, é um *fake*-ele, uma barata, tanto mais *fake*-ele, tanto mais ele.

Essas questões tomam também o narrador de **Budapeste** em sua duplicidade, ele também vive invisibilizado, marcado pelo signo da dificuldade, sendo igualmente um *fake*-ele, um devir *ghost writer*, pois tem que viver como escritor dos outros, num mundo em que a cultura letrada tem valor de uso, mas não tem valor de troca, isto é, não tem potência pública, sendo o próprio impróprio lugar do caixeiro-viajante, argumentos que tentarei discutir, nos capítulos seguintes, durante a minha leitura interpretativa da obra.

De fato, a literatura, arte por excelência justamente por ter a linguagem como matéria-prima e por poder usá-la de forma polivalente, tem uma “vocação de pôr em cena o duplo”³⁸. A enunciação literária, embora não fuja à regra comum da enunciação, tem condições de produção específicas, o que equivale dizer que ela não pode ser vista como um ato de comunicação dialógico comum. A própria literatura pode ser considerada como um duplo, já que nela a ficção adquire um caráter de realidade, de verossímil. Ora, quando dissemos que, ao ler o texto literário, mergulhamos no universo do simulacro é porque entendemos ser este um tipo de discurso particular, cuja realidade é virtual, de outra natureza e, por isso, ficcional, não podendo, pois, esse discurso ficcional ser confundido com o cotidiano. Encarado por Iser (2002)³⁹ como “transgressão de limites”, o texto ficcional é composto de “diversos atos de fingir”⁴⁰. Aliás, essa questão da *mimesis* literária e da

³⁸ BRAVO, op.cit., p. 282.

³⁹ ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, Luiz Costa. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. V.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

⁴⁰ As expressões aspeadas encontram-se respectivamente às páginas 958 e 960 do ensaio de Iser, referido na nota 39. Devido à importância dessa questão para o presente trabalho, voltarei a tratar deste assunto no próximo capítulo.

representação do sujeito no âmbito da ficção é, ainda hoje, uma das mais instigantes discussões postas pela modernidade e pela chamada “pós-modernidade”. Através do duplo, muitas obras literárias trabalham as fronteiras da ficção e da realidade, ao mesmo tempo em que buscam a compreensão da identidade humana e nos ajudam a lidar com as nossas agruras. Consoante Eco (2003)⁴¹, a função das grandes obras literárias é precisamente esta: “contra qualquer desejo de mudar o destino, [...] nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo” e, assim procedendo, qualquer que seja a história que essas obras literárias estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós as lemos e as amamos: “Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura”⁴².

Para entender o texto literário como sendo constituído por um tipo de discurso particular, faz-se necessário buscar a compreensão de sua “materialidade interacional”⁴³. Uma vez que o mundo desse texto se caracteriza pelo *como se* que insere a realidade tematizada sob o signo do fingimento, trabalhar o enunciado literário, na busca do sujeito de sua enunciação, é procurar o “desnudamento” de sua ficcionalidade, de seu imaginário recalcado no produto verbal do texto. Assim sendo, na linguagem transgredida e enganada o sujeito se revela e, no engano da língua, “o imaginário, como causa possibilitadora do texto”⁴⁴, torna-se presente e se atualiza.

Daí se perceber que se o sujeito do discurso se faz processo, processa-se na própria linguagem com multiplicidade de vozes em diálogo, o texto literário é, por excelência, lugar de multiplicidade de sujeitos, de duplos, de revelação dos antagonismos da alma humana. É

⁴¹ ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In.: ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 9-21.

⁴² Ibidem, p.21.

⁴³ Expressão que tomamos emprestada de ROULET, Eddy; FILLIETRAZ, Laurent; GROBET, Anne. La dimension interactionnelle. In.: *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Peter Lang S.A: New York, Oxford, Wien, 2001, cap. V, p. 139-163.

⁴⁴ A expressão encontra-se à p. 984 do ensaio de Iser, referido na nota 39.

esse, decerto, o contexto da obra buarqueana que me leva a argumentar a favor do objetivo a que me proponho. Ora, nessa duplicidade surge uma rede de metalinguagens e desdobramentos em que se entrecruzam realidade e ficção, certeza e hipótese, imaginário e imaginação, enredando um José Costa, não por acaso narrador e personagem, suspenso entre quem sou, o que sou, o que não sou e que, procura, acredito, reiteradamente, uma razão de ser, o sentido da vida. Os duplos do romance projetam a angústia e o dilaceramento de José Costa, narrador e personagem, existindo, dessa forma, uma relação simbiótica entre o narrador dilacerado e o próprio dilaceramento do mundo, um mundo que também se transforma em dois, e que será revelado na linguagem, numa dupla língua, através da narração em primeira pessoa. Se dou ênfase à função dessa primeira pessoa na narrativa e a presentificação, capazes de dissolver o tempo linear, embaralhar a cronologia e apresentar uma narrativa absolutamente encaixada, é porque reconheço nesse vai-e-vem da narrativa um subterfúgio de que se vale o autor para chamar o leitor que, seduzido pela voz do narrador, passa a participar de seu mundo duplicado. A procura por um outro lugar, uma outra mulher, um outro filho, um outro nome, uma outra língua, ou seja, a procura de um alhures, de uma origem, de uma verdade, evidencia, a meu ver, a sempre questão do homem humano, o buscar-se a si mesmo, uma procura pretendida e, ao mesmo tempo, recalçada e temida por ele.

Esses procedimentos ligados à narração em primeira pessoa e ao tempo presente como ponto de concentração de toda a narrativa, em minha opinião, não por acaso, repetem as marcas formais da emergência do sujeito na língua, conforme nos chamou a atenção Benveniste em seu trabalho "*Problemas de lingüística geral*"⁴⁵, ao mostrar o jogo da enunciação marcado, no próprio sistema lingüístico, pela categoria gramatical de pessoa circunscrita ao eu\tu e ausente no ele, além de apresentar o tempo presente como o tempo

⁴⁵ BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística geral* II. Trad. Eduardo Guimarães et.al. Campinas,SP: Pontes, 1989.

zero, eternamente presente na voz do sujeito da enunciação. Assim, ao mostrar esses dois lugares lingüísticos onde emerge o sujeito, o lingüista nos faz ver que a atividade discursiva, por conseqüência, seria a única instância que, possibilitando a sua referencialidade, faz surgir a subjetividade como capacidade de o locutor se propor como sujeito⁴⁶.

Se não resisto a fazer tais considerações, nessa altura ainda tão incipiente do trabalho, o que soa um tanto precipitado, debite-se o fato de que argumento com uma breve “análise do discurso” de José Costa à intenção de advogar a linguagem como instância privilegiada, por meio da qual, num movimento dialético, o sujeito-narrador se prende e se liberta, pois nela se vê e faz ver, através dela, o que não pode ser narrado, mas mostrado, assim é a linguagem e assim é a voz do sujeito que “soa na linguagem”⁴⁷, nela se inscrevendo e se mostrando. Perceba-se, então, que é no tratamento dado à linguagem que se perscrutará o ser, o sujeito; é, pois, preciso “auscultar as palavras”⁴⁸ para escutar o que elas falam do ser.

Sendo assim, buscar nas veredas da linguagem os múltiplos sujeitos do discurso literário é privilegiar o discurso ficcional como lugar de manifestação da subjetividade e, portanto, tal trabalho representa um mergulho na “aventura da modernidade”, já que propõe desvendar no processo ficcional, no jogo especular da linguagem que se apresenta na tecelagem do texto, o fingimento da ficção. Essa ficção moderna que “transformou-se no

⁴⁶ Vale a pena ressaltar que Benveniste teve o mérito de resgatar o sujeito na lingüística. Explicamos: ao especificar o “aparelho formal da enunciação”, por meio das categorias de pessoa e das demais, principalmente, tempo e espaço, delas advindas, Benveniste fala de uma razão da enunciação e, ao se preocupar em determinar o teor de fundamentação dessa categoria, faz antever um sujeito de enunciação distinto de um sujeito do enunciado.

⁴⁷ A expressão é de MORAES, M.M. *Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em “Grande Sertão: Veredas”*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1998. p. 37. A expressão foi parafraseada por Moraes numa releitura de ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In.: BENJAMIN, Walter et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p.193-208.

⁴⁸ A expressão é de NUNES, Benedito. A matéria vertente. *Seminário de Ficção Mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. p. 9-29. A expressão encontra-se à p. 12.

poder representativo da linguagem⁴⁹” e que procura hoje “se desfazer de sua máscara, perguntando por si mesma, buscando a si mesma, apresentando seu próprio jogo como principal espetáculo⁵⁰”.

1.3. Essa outra vida minha⁵¹

Quando Farias⁵² aponta, em seu ensaio sobre **Budapeste**, a estrutura circular da narrativa como forma de problematizar a noção de identidade autoral a partir da ruptura com o pacto autobiográfico, distingue o que julgo serem artifícios de que se vale o sujeito para, metamorforseando-se, converter-se em linguagem. Tais subterfúgios, na minha opinião, seriam: a presença de um outro real ou ilusório que desarranja a ilusão de univocidade do sujeito; o desvelamento do duplo, por meio do qual se assistiria à volta do mito, a partir da experiência de um sujeito solitário, duplicado e ao mesmo tempo singular e individuado que, procurando interpretar o mito, a ele retorna, para tentar responder aos antagonismos da sua própria vida; o dialogismo como recurso narrativo a acompanhar a estrutura especular de **Budapeste** ou como instância comprovadora de “plurilingüismo” no romance, como quer Bakhtin ou, ainda, como pretexto de que se vale o sujeito na busca de si mesmo, conforme insisto em evidenciar, contemplando, quem sabe, não só os sujeitos envolvidos na teia narrativa, mas também, implicitamente, o autor e suas intenções. Se o filólogo russo já

⁴⁹ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1968. p.71.

⁵⁰ ARRIGUCCI Jr, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortazar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.168.

⁵¹ Subtítulo parafraseado de MONTAIGNE, M. Ensaio. Livro II, cap. 16, p.603-610. In.: KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.125-6. Julgamos ser apropriado transcrever aqui todo o contexto do período de onde se retirou a expressão, por considerá-lo extremamente importante para a leitura que se está fazendo do romance: “Essa outra vida minha que habita no conhecimento dos meus amigos. Somos [...] duplos em nós mesmos. Eu, nesta hora e eu logo mais, somos mesmo dois”.

⁵² FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. In.: FERNANDES, Rinaldo de. *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. 387-408.

apontara para a presença de um conjunto de linguagens diversas no discurso do romancista, declarando que “o discurso de outrem na linguagem de outrem serve para refratar a expressão das intenções do autor”⁵³, não me parece contraditório a transferência de seu argumento para supormos um “plurilingüismo” no romance buarqueano, onde a polifonia de José Costa – sua voz de narrador e personagem, de falante e locutor, sem falar na voz do autor – é recurso inestimável para a busca não só da sua consciência, mas também para a entrada de uma reflexão aguda sobre o fazer literário.

Vamos, no entanto, por partes, para seguir o raciocínio da ensaísta. Ao se debruçar sobre a questão da “fratura identitária”⁵⁴ a partir da ruptura com o pacto biográfico, pacto este pautado na afirmação da identidade entre autor-narrador-protagonista, o que resultaria, no final, ao nome do autor na capa do livro, ligando, pois, pessoa e discurso, Farias afirma que a não legitimação dessa articulação entre pessoa e discurso no interior da obra causa a ruptura com o pacto autobiográfico nas duas autobiografias apócrifas. Essa fratura anula o chamado “contrato social”, o pacto de leitura, do autor com o leitor. Essa violação do pacto autobiográfico é representada de forma especular na contracapa do romance de Chico Buarque, que reproduz numa escrita “de trás para diante” o conteúdo e a forma gráfica da capa. Na capa encontramos um trecho transcrito do interior do romance, o nome-título da obra **Budapeste**, seguido da designação de seu gênero literário: romance, além do nome do autor, Chico Buarque. Já na contracapa, toda transcrita de forma espelhar, o título da obra é escrito sem o *e* final, **Budapest**, seguido da denominação do gênero, romance, e da transcrição do trecho do texto, só que o nome do autor é substituído pelo nome do duplo de José Costa, o narrador-protagonista, Zsoze Kósta, nome também criado por uma escrita de trás para frente,

⁵³ BAKHTIN, M. “O plurilingüismo no romance”, “A pessoa que fala no romance”. In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: UNESP-HUCITEC. 1990, p. 107-163.

⁵⁴ A expressão aspeada encontra-se à p. 399 do ensaio de Farias, referido na nota 52.

evidenciando, assim, a marca do espelho. Dessa forma, segundo a ensaísta, “por esse mecanismo de transcrição às avessas, em que as modificações apontadas na contracapa fraturam a imagem especular da capa”⁵⁵, o romance de Chico Buarque, **Budapest**, é simultaneamente reflexo de **Budapest** e sua tradução, resultado das relações transculturais vividas pelo narrador. Vale, pois, retomar a transcrição da ensaísta das palavras de Lejeune:

“A forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mesmo ‘eu’, para que a dúvida se manifeste e que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor. A forma autobiográfica indubitavelmente não é o instrumento de expressão de um sujeito que lhe preexiste, nem mesmo um ‘papel’, mas antes o que determina a própria experiência de ‘sujeitos’”⁵⁶. (grifos da ensaísta).

A partir daí, a ensaísta refere-se também à reflexão da própria literatura, quando enxerga na apropriação do gênero autobiográfico em **Budapest**, na criação do seu pastiche, a reatualização da noção de tradução como prática que “dilui” o estilo e mostra a “encenação da diferença cultural”⁵⁷, marca da estrangeiridade que leva ao questionamento da identidade cultural.

Vê-se, pois, que o questionamento da identidade autoral fraturada levaria concomitantemente, no romance, ao questionamento da identidade cultural, esta última representada na obra pela imersão do narrador-protagonista em uma nova cultura e uma nova língua, cujo domínio será perseguido pelo sujeito numa busca constante de eliminação de marcas lingüísticas que possam denunciar sua estrangeiridade e, conseqüentemente, seu outro.

O que nos chama a atenção, nesse momento do ensaio, além, certamente, de sua profundidade, é essa provocação nele contida com relação à subjetividade tomada como

⁵⁵ A citação encontra-se à p. 401 do ensaio de Farias, referido na nota 52.

⁵⁶ LEJEUNE, Philippe. *Lê pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. Apud FARIAS, S. L. R.de. Op.cit., p.402.

⁵⁷ O termo citado por FARIAS, op.cit., p.403, é de BHABHA, Ho mi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et alli. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.292.

constituição do sujeito na linguagem, mediante a qual o eu reconhece que é o outro, que é através do outro que ele se sustenta e ganha crédito, que esse outro é o estrangeiro que habita em todos nós e que esse estrangeiro, tomado em sentido duplo, porque ádvena e outro, será a ponta de lança para toda a discussão sobre o mal-estar desse sujeito, de sua ferida narcísica, de sua angústia, de sua duplicidade, de seu inconsciente. É, pois, da travessia do recalçamento desse sujeito que estou argumentando, de ida e volta de dois idiomas, de memória fragmentada, de encontro do outro no outro, de (in)capacidade de amar, de fixar raízes ou não, de descobrir a sua verdade. Ciente de que a duplicação da vida do narrador implica a criação de um outro, seu duplo, não por acaso, estrangeiro adventício, enquistado na sua própria estrangeiridade e descobrindo-se como o seu próprio estrangeiro, numa relação de enclave do outro no outro, acredito que tal estratégia narrativa erige o reconhecimento dessa outra vida como um enigma do sujeito a ser decifrado pela linguagem, e advogo essa passagem pela estrangeiridade como uma procura individual de José Costa em busca de sua verdade; é preciso saber quem é o estrangeiro nesse palco de espelhos.

O que Farias evocou, por meio dessa “experiência” do sujeito a partir do reconhecimento do outro, da intersubjetividade, foi a experiência que Freud⁵⁸ nomeou de *unheimlich*, ou, na tradução brasileira, estranho ou sinistro. O estranho consistiria numa categoria de coisas assustadoras em que o elemento que assusta é algo reprimido que retorna, podendo o estranho, neste caso, já ser em sua origem, algo assustador. Para Freud, o duplo está associado ao estranho que é familiar, tenta permanecer oculto porque reprimido, mas vem à tona, surpreendendo o sujeito. É aí que encontro uma brecha para uma interpretação psicanalítica. Ávido de encontrar o sentido da vida, em busca de um duplo tradutório que lhe permita um lugar no mundo e, ao mesmo tempo, rebelando-se contra esse ideograma, o narrador-personagem, José Costa, como um solitário desbravador, divide-se em busca do seu

⁵⁸ FREUD, op.cit. 1974.

eu, do familiar, mas ao mesmo tempo estranho, desconhecido, do desejado e, ao mesmo tempo, refutado. Se o estrangeiro está no nosso interior, se quando fugimos ou combatemos o estrangeiro, lutamos contra o nosso inconsciente, se é preciso aprender a conviver com essa estranheza que há em nós, se somos todos estrangeiros e por assim dizer, não existiriam estrangeiros⁵⁹, no sentido jurídico do termo, o narrador-protagonista de **Budapeste**, cujo poder de fala lhe foi delegado pelo próprio autor que, lhe passando uma espécie de “procuração”, pôde transferir a ele o poder de falar em seu nome, argumento que retomarei adiante, estaria, pois, discutindo e revelando, paulatinamente, senão, ironicamente, um dos maiores problemas do sujeito humano.

No entanto, se o conhecimento de si é necessário, se é chegada a hora de buscar a si mesmo, de reconstruir sua imagem, o mundo criado em **Budapeste** é extraordinariamente especular; numa visão panorâmica do tema do duplo, encontramos uma relação com o que Lacan chama de o cerne do drama humano na questão da identidade do eu, que, submetida ao outro, traz o registro do estranho e produz o sentimento de estranheza. Lacan fundamenta sua teoria do “Estádio do Espelho” como o início da constituição do eu para os indivíduos, ou seja, é a partir da identificação da criança com sua imagem no espelho que estão abertas todas as outras identificações. A imagem especular é assumida com júbilo e dá ao sujeito uma primeira imagem, alienada, de si mesmo. A experiência do “estádio do espelho” pode ser apreendida em três tempos fundamentais: no estágio inicial do desenvolvimento da criança, ela não se percebe como um sujeito unificado, mas sim como um objeto instável que não apresenta distinção entre os limites do seu corpo e os do corpo de sua mãe. Não possui nenhum centro de identidade e não estabelece parâmetros entre ela e o mundo externo. Assim, nessa primeira fase, a criança percebe o reflexo no espelho como um ser real, ela se vê como um outro, que não é ela e que se encontra do outro lado do espelho. Esta fase dura até o

⁵⁹ Cf. KRISTEVA, op.cit., p. 197-8.

momento em que a criança descobre que o reflexo do espelho expressa uma imagem e não um ser real. Na última fase, reconhece a imagem como si mesmo, e, por meio desse reconhecimento, percebe-se enquanto indivíduo. Dessa forma, o “Estádio do Espelho” é visto como fundamentador da estrutura do eu humano e marca a passagem entre os registros Imaginário e Simbólico⁶⁰.

Dessa instabilidade do eu, o espelho surge como uma metáfora da questão do sujeito e de sua identificação, do que há de incompreensível no destino dos homens, fato que levou e continua levando muitos escritores a se interessarem pelo assunto e tratarem o tema do duplo como uma espécie de modalidade do espelho. Diante disso é que tentarei argumentar, usando o raciocínio de Moraes⁶¹, a favor do que chamo acima de volta ao mito no romance. Quando se fala de retorno ao mito, estou privilegiando, na fala de José Costa, todas as imagens especulares, todas as figuras míticas ligadas a essas imagens que levam ao sujeito, à subjetividade que “emerge do mito e nele se submerge”⁶², numa procura constante do esclarecimento⁶³.

O narrador José Costa começa, pois, emprestando sua palavra ao outro, produzindo textos exemplares, até que não resiste ao desejo de se ver escrito, de ser ele próprio dono de sua fala, de seu texto. Há, nesse procedimento discursivo do narrador, ainda, uma aproximação com o próprio discurso psicanalítico: avanços e recuos, titubeios, repetições, resistências, desvios de imaginação, miragens. Assim é que o discurso de José Costa desliza para uma ruptura pendular, que reconhece e desconhece ao mesmo tempo, que nega e afirma, criando uma ilusão imagética de sua produção, ao mesmo tempo em que fratura a identidade

⁶⁰ Lacan usa o nó borromeano para escrever as relações entre os três registros, o real, o simbólico e o imaginário. Cf. GRANON-LAFONT, J. *A topologia de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 129

⁶¹ Op.cit., p. 50-55.

⁶² A expressão encontra-se à p. 51 do trabalho de Moraes, referido na nota 47.

⁶³ MORAES, (op.cit. 1980. p. 44).

do sujeito e mostra sua estranheiridade. Seja no momento em que retira “O ginógrafo” da cesta marajoara “[...] O título que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um desvio da minha imaginação”⁶⁴; seja no momento em que pensa avistar o livro através do reflexo da vidraça da livraria “[...] andando pelo comércio de Copacabana, avistei uma livraria com a vitrine coberta de livros cor de mostarda. Aproximei-me, e talvez o reflexo do sol na vidraça falseasse as cores, pois os livros derivavam para um tom de ocre com letras verdes. 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”⁶⁵; seja no seu encontro com a obra Budapest “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro”⁶⁶.

É, pois, a própria linguagem que revela o sempre conflito entre um si mesmo e o outro; basta atentar para o campo semântico das palavras e expressões: “miragem”, “desvio da minha imaginação”, “reflexo”, ligadas entre si por significados que não só remetem à ordem do imaginário, de ilusão do eu, mas também e, sobretudo, a uma metalinguagem que interpreta a literatura falando de si mesma. Desse modo, o romance instaura um grande círculo onde as respostas conduzem sempre a outros questionamentos, apresentando-se como um convite para que o leitor participe do jogo que o texto lhe propõe. E, nesse jogo, diante de um narrador cuja identidade é cambiante e de uma narrativa que questiona a si mesma a todo o momento, o leitor é convidado a dialogar com a obra.

Além disso, o nome invertido “Zsoze Kósta” revela a imagem especular, a própria estrutura narcísica da personalidade humana, e a reiteração da forma verbal “entender” ou

⁶⁴ BUARQUE, op.cit., p. 79-80.

⁶⁵ Ibidem, p. 159-60.

⁶⁶ Ibidem, p. 167.

compreender faz-nos perceber que é, ainda, a linguagem, a mediadora de todo processo de problemática humana. O próprio Freud já chamara a atenção para os “escritores criativos”, entendendo, como parte da verdadeira “*ars poética*”, o fato de que o escritor é capaz de nos subornar com o prazer meramente formal, estético, ao nos oferecer, na apresentação de suas fantasias, um prazer maior proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Assim, a linguagem literária funcionaria como mediadora entre o sujeito e seu desejo, sua verdade, sua busca.

Não obstante, não posso me furtar a uma outra referência, ainda que breve, a Lacan, no que se refere a sua visão sobre o papel da linguagem na estruturação do sujeito. De fato, ao acentuar o discurso como aquele que rompe a relação imediata do sujeito consigo mesmo, possibilitando-lhe constituir-se e inscrever-se na linguagem, Lacan mostra que o sujeito, ao mesmo tempo em que se aliena, se constrói na linguagem, de forma paradoxal, sendo, pois, nesse constituir-se que surge o acesso ao inconsciente que só pode se dar pela fala; a linguagem é, assim, a máscara dessa verdade do sujeito. José Costa se mostra em sua fala como um narrador que se volta para si mesmo, busca conhecer uma sua verdade e o faz pela linguagem; ele é também o narrador que pressente a impossibilidade de alcançá-la; que todo o tempo, lida com suas máscaras, com o seu “tudo que eu lia era uma miragem”. Isso se acha metaforizado na própria dificuldade de “entender” que, reiteradamente, ele confessa ao interlocutor, sem falar, ainda, na busca da fala “irrepreensível”, que recupere um sentimento, um real perdido. Busque mos a abonação na sua fala: “[...] para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se seleccionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto”⁶⁷.

Vê-se, pois, que a questão da ruptura com o pacto autobiográfico oferece um exemplo notável de quebra irônica das molduras da ficção e nos coloca diante de uma

⁶⁷ Ibidem, p. 128.

construção literária que postula um jogo labiríntico implicando uma linguagem voltada sobre o próprio código, numa operação metalingüística. No entanto, esse desvelamento do código nos coloca diante de regras diferenciadas do processo de criação e nos põe perante um narrador que duplica toda a sua vida e a si mesmo em busca de seu autoconhecimento, como vimos, angústia pela qual todos nós passamos ao percebermos que somos divididos. Essa verdade pretendida e talvez inatingível empreende um empenho constante do sujeito-narrador, numa busca que se revela sempre pela linguagem, como diz a Psicanálise, e como o faz a Literatura.

É preciso ressaltar, também, que a estrutura de **Budapeste** é portadora de significados outros e coloca em xeque os fundamentos da representação literária, propondo uma reflexão mais ampla: a relação do escritor consigo mesmo, com sua produção, com sua imersão em duas línguas, e com o produto, a mercadoria que surge do seu fazer literário. Na verdade, a narrativa ficcional de **Budapeste**, ao empreender um movimento especular, reflete e questiona, ao mesmo tempo, especula e sonda a realidade *na* e *pela* linguagem e nesse movimento, as histórias se entrecruzam: a do *ghost-writer*, a do escritor, a do poeta, a do próprio ato de escrever e a da obra já produzida para ser “consumida”. Nesse sentido, o ato de narrar é tematizado e se entrecruza com o que é narrado conduzindo nossa leitura para a reflexão e a consciência do lugar que o mundo contemporâneo destina ao escritor e à sua obra. Assim, percebemos os signos da sociedade de massa perpassando toda a narrativa. No universo criado pela trama, a literatura em si e o romance em particular são colocados na categoria de mercadoria “nas vitrines”.

Por esse caminho, a leitura que faço de **Budapeste** aponta para uma outra direção complementar àquela defendida por Farias no que se refere à questão da identidade cultural tratada no romance. Quero enfatizar em minha leitura, com um pouco mais de acuidade, a questão da estrangeiridade do narrador como um fenômeno contemporâneo que põe em

discussão o próprio processo de escritura literária e o produto que dele advém, ou seja, a obra como objeto de consumo, além de enfatizar na estrangeiridade o devir de duas línguas periféricas e a consciência disso para o escritor contemporâneo.

Se a narrativa se engendra inicialmente como um desdobramento metanarrativo, empreendendo um trabalho com o duplo, resta-nos perscrutar o jogo de transfiguração de identidades na criação das máscaras narrativas. O caminho a seguir é o movimento circular, dialógico e intercambiável entre autor, narrador e personagem.

CAPÍTULO 2

SUBJETIVIDADE E ESCRITA:

QUEM É QUE FALA EM BUDAPESTE?

2.1. O jogo narrativo e as formas de fingimento ficcional

Diante do exposto até aqui, gostaria de acentuar uma discussão posta pela crítica literária no que se refere à questão da “*criação literária*”, uma vez que a narrativa buarqueana aponta para uma busca sobre si mesma, evidenciando, assim, nessa literatura moderna, que implica metalinguagem, o desnudamento do próprio jogo literário numa reflexão crítica da linguagem.

Em seu ensaio sobre “A criação do texto literário”, Perrone-Moisés¹ discute a questão evidenciando a dificuldade que a crítica tem em nomear o fazer literário. A partir da apresentação de alguns nomes como “criação”, “invenção”, “produção”, “representação” e “expressão”, a ensaísta mostra que, embora exista uma grande discussão em torno dessa nomenclatura, tal mal-estar terminológico não deve desencorajar a nossa pretensão de tentar captar o fazer literário. Segundo a ensaísta, a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas, justamente ao falhar, acaba por dizer outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer. A partir dessa reflexão, Perrone-Moisés afirma que a literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta. Seguindo esta linha de raciocínio, o texto literário surge para suprir o que falta no mundo e em nós. Para tentar suprir

¹ PERRONE-MOISÉS, L. A criação literária. In.: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 100-110.

tal falta, o escritor usa a linguagem, mas esta, por sua vez, é incapaz de substituir o mundo ou representá-lo fielmente. Quando produzimos uma história, mesmo que ela já tenha ocorrido realmente, nós estamos reinventando-a, pois a linguagem tem a função de referenciar algo ou alguém e uma pretensão representativa e transparente, mesmo que ilusória.

A ensaísta segue afirmando que a formalização da linguagem não é alienação e sim a busca de certa verdade na literatura. Ao selecionar, o escritor atribui valores e, ao fazer um arranjo novo, sugere uma reordenação do mundo. O trabalho da forma se exerce em todos os níveis da obra literária, desde as grandes estruturas que sustentam a narrativa, e são suas linhas de força invisíveis, até o labor minucioso do estilo, que consiste em colocar as palavras em determinada ordem. A forma buscada pelo escritor não é apenas a forma sensível na materialidade do discurso, mas, ao mesmo tempo, a forma do sentido no arranjo das referências, na exploração das conotações, a fim de colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o próprio real.

Assim, a criação do texto literário é um processo que tem dois pólos, o escritor e o leitor. O papel do escritor é criar a obra, e o papel do leitor é recriá-la através da leitura e da busca do imaginário. Perrone-Moisés afirma que a literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas, sobretudo, capturar, por meio do imaginário, verdades do real que não são vistas fora de uma ordem simbólica. Dessa forma, “a fuga do real, ou seu oposto, o realismo, nunca se efetuam totalmente na literatura, pois as duas atitudes têm o real como horizonte e a linguagem como mediação”. A linguagem é, portanto, entrave no caminho do real, mas é também possibilidade de fundá-lo. Por isso, “fora da ordem da linguagem, o real é apenas caos”².

² As expressões aspeadas encontram-se à p. 109 do ensaio de Perrone-Moisés, referido na nota 1.

Partindo desse modo de encarar a obra literária, pode-se perceber que a linguagem é o seu principal constituinte e, a partir de sua análise, conseguimos chegar a uma compreensão do texto e de seus efeitos de sentido. No entanto, é essa própria linguagem que será decisiva na forma como se apresenta a literatura de nosso tempo, marcada, sobretudo, por um viés paradoxal, de negação e de afirmação dela mesma. Dessa maneira, o desnudamento irônico dos procedimentos de construção da narrativa, presentes na obra mediante uma “operação metalingüística”, tomando emprestado o termo de Arrigucci Jr.³, é fator importantíssimo para se chegar aos efeitos de sentido.

Escrever é um processo que atravessa o que foi vivido e o que ainda se pode viver, é um caso de devir sempre incompleto e sempre em via de completude. Retomando Proust, o escritor é aquele capaz de inventar na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. O escritor cria uma outra língua no interior da língua materna, arrasta essa língua para fora de seus usos costumeiros, introduz novos usos, leva a língua ao delírio; por isso, “toda escrita comporta um atletismo”⁴. A literatura só pode começar quando nasce no escritor uma terceira pessoa que o priva de dizer em primeira pessoa; por isso, eu e tu não servem de condição à enunciação literária, uma vez que esse processo de escritura não acontece passando pelas lembranças próprias de quem escreve. A literatura pressupõe a fabulação sem que essa função precise passar pela projeção de um eu, “não se escreve sobre as próprias neuroses”⁵, diz Deleuze, ao afirmar que a literatura é saúde e o escritor não é doente, mas antes médico, “médico de si próprio e do mundo”⁶.

³ ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortazar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 157.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. A expressão encontra-se à página 12.

⁵ DELEUZE, op.cit., p.13.

⁶ Ibidem, ibid.

Se, de fato, para pensar o processo enunciativo de um romance é preciso procurar entender o seu funcionamento, as suas formas de simulação, de desnudamento, passemos do ensaio de Perrone-Moisés para o de Iser⁷ que, em seu artigo intitulado “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, mostra que o que caracteriza o ato de fingir, e o fictício no discurso ficcional é a relação triádica do real com o fictício e o imaginário. Há, no texto ficcional, segundo afirma o ensaísta, muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Essas realidades evidentemente diversas não são ficções, nem se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Também é certo que essas realidades, ao emergirem no discurso ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmas. Se esse tipo de discurso se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não são pertencentes à realidade repetida.

Ora, se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele, então, surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada no texto. Isso quer dizer que o ato de fingir ganha sua marca própria: provocar a repetição no texto da realidade vivencial. Assim, por esta repetição atribui-se uma caracterização ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido.

Tais considerações levam Iser a afirmar que o ato de fingir é uma “transgressão de limites⁸”. Isto é, no ato de fingir há uma conversão da realidade vivencial repetida em signo de outra, manifestando a transgressão de limites como uma forma de irrealização; e há, também, a conversão do imaginário que perde seu caráter difuso em favor de uma

⁷ ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, Luiz Costa. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

⁸ *Ibidem*, p. 958.

determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade, sucedendo, assim, uma realização do imaginário.

Como irrealização do real e a realização do imaginário, o ato de fingir cria um pressuposto a fim de procurar descobrir até que ponto as transgressões de limite que provoca representam, de fato, a condição para a reformulação do mundo formulado, possibilitam a compreensão desse mundo e permitem que tal acontecimento seja experimentado. É, pois, baseado nesse pressuposto que Iser afirma serem os textos ficcionais compostos de diversos atos de fingir que, por sua vez, realizam uma transgressão específica de limites.

A “seleção”, por exemplo, necessária a cada texto ficcional, é um ato de fingir que se caracteriza pela decomposição dos elementos que são retirados de sistemas contextuais ou de textos literários que se tornam campos de referência para os novos textos. Essa seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Como ato de fingir, a seleção possibilita, então, apreender a intencionalidade de um texto, uma vez que ela faz com que os campos de referência do texto se convertam na interpretação do contexto. A seleção encontra sua correspondência intratextual naquilo que Iser chama de “combinação” dos elementos textuais, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações.

Portanto, como ato de fingir, a combinação é uma transgressão de limites que se faz presente no plano lexical e na combinatoriedade tanto dos elementos do contexto selecionados pelo texto, quanto para os esquemas do próprio texto, pelos quais os personagens e suas ações se apresentam.

O “relacionamento”, como produto da combinação, revela-se como a intencionalidade e é considerado, também, como transgressão de limites, pois, além de se referir à elaboração dos campos de referência intratextuais a partir do material selecionado, refere-se, também, ao mútuo relacionamento desses campos. Contudo, Iser ressalta, ao falar do relacionamento, que é através da linguagem que as ficções adquirem aparência de realidade. O fato de existirem apenas na linguagem faz com que as ficções se revelem como tais na transgressão literal, ou seja, lexical, “na paralisação da função designativa e na sinalização da intraduzibilidade verbal daquilo a que se referem⁹”.

A partir daí, Iser ressalta a multiplicidade dos repertórios de signos pelos quais o texto ficcional se revela na literatura. Sinais que são reconhecidos por meio das convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Ao entrar em contato com o mundo do texto, apenas um interlocutor dotado de um modo de pensar ingênuo, o qual acredita que não há diferenças entre ficção e realidade, não seria capaz de registrar as marcas do ficcional. De fato, o desnudamento da ficção, como ato de fingir, mostra que o texto, como um fingido, não é idêntico ao que por ele se representa.

No entanto, é importante ressaltar que o texto ficcional conta, também, com muitos trechos identificáveis da realidade que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, há o retorno ao texto ficcional de uma realidade de todo reconhecível, posta neste momento sob o signo do fingimento. Em seguida, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas deve ser entendido como se fosse. Desse modo se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Ora, pelo reconhecimento do fingir,

⁹ Ibidem, p. 969.

todo universo organizado no texto literário se transforma em um “como se¹⁰”. Isso quer dizer que o pôr entre parênteses consiste em explicitar, mostrar que todos os critérios naturais quanto a este universo representado estão suspensos. Assim, nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. Esses critérios naturais são postos entre parênteses pelo “como se” no processo ficcional.

É sabido que a literatura moderna tem buscado diferentes caminhos para tematizar o processo ficcional, expondo o “forjamento da ilusão literária¹¹” no mesmo momento em que procura trilhar um caminho na tecelagem do texto que desvende o fingimento da ficção, ou seja, o desnudamento do ato de fingir, como sugere Iser. Sendo assim, se quisermos compreender o jogo narrativo utilizado por Chico Buarque em **Budapeste**, é preciso considerá-lo como um romance que pertence à “moderna tradição da ruptura¹²”. Na verdade, **Budapeste** reintroduz a questão do encaixe narrativo, ou seja, “a inserção da obra dentro da própria obra, da narrativa no interior da própria narrativa, a representação na representação, num jogo especular de desdobramentos e repetições¹³”.

É precisamente nessa multiplicidade de discursos, nessa pluralidade de significados a solicitarem uma leitura múltipla que encontramos uma das principais transformações sofridas pelas obras literárias a partir do fim do século XIX. De fato, os escritores, conscientes de que um novo modo de ver as coisas havia afetado a relação do homem com a linguagem, passaram a transformar seus textos no *locus* de discussão da própria

¹⁰ A expressão encontra-se à p. 973 do ensaio de Iser, referido na nota 7.

¹¹ FARIAS, Sônia L. R. de. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. In.: FERNANDES, Rinaldo de. 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. 387-408. A expressão encontra-se à página 387.

¹² A expressão é de Otávio Paz, apud ARRIGUCCI Jr., op.cit., p.171.

¹³ FARIAS, op.cit., p. 387.

literatura, produzindo, assim, um discurso metalingüístico que tem sido difundido na arte moderna.

Com isso, o romance traz à tona uma proposta antiga e ao mesmo tempo contemporânea ao reintroduzir a clássica questão da representação literária¹⁴. Pude perceber que na narrativa de **Budapeste** há uma recorrência ao recurso de encaixe, pois o narrador antecipa a narração de alguns fatos, em um dado capítulo, que serão efetivados em outro. Esse recurso, usado em todos os capítulos do romance, desperta uma sensação de estranheza no leitor e instaura brechas por onde é possível buscar o significado deslocado, o não-dito. Desse modo, se a narrativa encaixada, nesse vai-e-vem metalingüístico, está conjugada ao uso da narrativa em primeira pessoa, se o comum desse tipo de recurso é mostrar a existência de uma quase simbiose entre autoria e narração, autoria e crítica, a presença dessa técnica narrativa poderia me autorizar a ler nesses procedimentos de duplicação (narração em primeira pessoa com narrador protagonista, a criação de duplos, a circularidade espelhar da obra), a presença não só do autor empírico, Chico Buarque, mas do próprio autor-personagem, José Costa, como uma espécie de *voyeur* da própria obra¹⁵. Seria, pois, mais uma das armadilhas buarqueanas, trazer um narrador cuja voz nos deixa ver um interlocutor que não só representa uma vaga presença **de** escritor, mas a presença **do** escritor, podendo ser tanto o narratário, quanto o próprio autor da obra. Entendo que, se a voz daquele narratário-escritor pode ser a projeção do próprio narrador-personagem, então, nesse espelhamento locutor\interlocutor, em que a voz do narrador reflete a do narratário, nessas vozes especulares, posso apontar nelas “a intenção refrangida do autor”, como já vimos pelas afirmações de Bakhtin.

¹⁴ Farias, op.cit., em seu ensaio, discute as formas do fingimento ficcional buscando comparar as coincidências em textos da Antigüidade clássica e os da modernidade ou da chamada “pós-modernidade” para, então, discutir a referida questão no romance *Budapeste*.

¹⁵ Tal estratégia é explicada por Arrigucci Jr., op.cit., 22-3.

Instiga-me, ainda, o fato de **Budapeste** não me chamar a atenção apenas por retomar na cena romanesca, como tema e forma, a clássica questão do encaixe narrativo, mas também um outro resgate que é a questão do duplo, a que me referi anteriormente, tema também antigo que sempre permitiu à literatura tematizar, através do jogo de espelhos, das máscaras e das sombras, os mecanismos ficcionais acionados no “jogo narrativo”. Essa via de discussão presente na obra, conjugada à questão da *mimésis* literária e à representação do sujeito no âmbito da ficção, levar-nos-á, certamente, à questão da metalinguagem ou à “auto-referencialidade da obra”¹⁶. Assim, por meio de uma “forma narrativa fragmentada, entremeada pelo riso farsesco e pela reflexibilidade”¹⁷, a obra adota como processo aquilo que Iser considera como “o atributo patente do texto ficcional: o fingir que se dá a conhecer pelo desnudamento”¹⁸. No entanto, assim como as ficções existem apenas na língua¹⁹, o movimento dialético do sujeito só pode ser encontrado na linguagem, reafirmando, pois, a intenção de perscrutar na atividade discursiva do sujeito a sua subjetividade, já que a linguagem seria a única instância que, possibilitando a sua referencialidade, faz surgir a subjetividade como a capacidade de o locutor se propor como sujeito.

Como se pode ver, dessa “astúcia da narrativa”²⁰, que joga com o eu, com o presente, com o espaço e com o dialogismo, toda essa dualidade presente no jogo narrativo conduzirá o leitor ao fenômeno da metalinguagem, essa que, se desde o século IV a.C. já

¹⁶ A expressão é de NUNES, Benedito. A matéria vertente. *Seminário de Ficção Mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. p.9-29.

¹⁷ A expressão citada encontra-se à p. 392 do ensaio de Farias, referido na nota 11.

¹⁸ A expressão encontra-se à p. 971 do ensaio de Iser, referido na nota 7.

¹⁹ Cf. ISER, op.cit., p. 969.

²⁰ Expressão parafraseada do título do trabalho de MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras\ Estudos Literários – UFMG, Ed.UFMG, 1998.

despertava interesse por parte de pensadores, filósofos e lingüistas, apenas entre o fim do século XIX e início do século XX é que, de fato, surge um conceito capaz de defini-la como uma mensagem (ajuntamento de signos) voltada para o código de uma mensagem que pode ser uma outra ou a própria.

A palavra metalinguagem é formada com o prefixo grego *meta*, que “expressa as idéias de uma comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão²¹”. Tal prefixo confere ao vocábulo a idéia de participação e mistura, conforme atesta o dicionário de Aurélio²² para o verbete metalinguagem:

[De met (a)- + linguagem.]

S.f.

1. Semiol. A linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação: todo discurso acerca de uma língua, como as definições dos dicionários, as regras gramaticais, etc. Ex: chover é um verbo defectivo. [Cf. função metalingüística.]

2. P. ext. Linguagem mediante a qual o crítico investiga as relações e estruturas presentes na obra literária.

Quanto ao verbete função metalingüística, encontra-se:

1. Função da linguagem [q.v.] na qual predominam os enunciados em que o código ou parte dele, se constitui objeto de descrição.

²¹ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etmológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 516.

²² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Jakobson²³, em seu estudo sobre as funções da linguagem, considera que há função metalingüística quando a linguagem fala da linguagem voltando-se sobre si mesma. A função metalingüística focaliza o código utilizado à língua e a seus elementos constitutivos.

Todas as vezes que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor, estamos no terreno da metalinguagem e/ou também quando consultamos o dicionário para nos inteirarmos do significado da palavra metalinguagem, estamos nos valendo da função metalingüística, pois o dicionário, além de ser o depositário da nossa cultura, é um repertório de palavra sobre palavras à nossa disposição.

O fenômeno da metalinguagem compreende, então, a explicação do código pelo próprio código, da linguagem sobre a linguagem. Sendo, pois, a metalinguagem um fenômeno de linguagem utilizado para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação, **Budapeste** traz a matéria-prima da escrita, a linguagem, para frente do texto. Como veremos adiante, entre uma língua e outra, uma autobiografia dentro de uma autobiografia e um amor paralelo a outro, Chico Buarque nos apresenta todas as nuances da vida do narrador-personagem José Costa, utilizando recursos da metalinguagem.

Entretanto, se na vida real estamos sempre envolvidos em processos de enunciação, uma vez que a língua só se atualiza mediante tal processo que envolve sempre um locutor e um alocutário (eu x tu), ao se tratar do jogo narrativo, é preciso reconhecer que o procedimento lingüístico utilizado na narrativa literária pode assumir diversas faces em sua estrutura, sendo, pois instigante e envolvente a leitura do processo enunciativo ali presente. De fato, quando se trata do processo de enunciação literária, encontramos um quadro mais

²³ JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974, p.127.

complexo de enunciação uma vez que estamos diante de uma gama maior de sujeitos enunciativos: um autor empírico, um autor implícito, um narrador e as personagens.

Esse é acredito, o jogo **na** e **da** narrativa de **Budapeste**, complexo porque não aparta enunciado de enunciação, leitor, autor, personagem, narrador, realidade, ficção e imaginário, o que não significa que simplesmente os confunda, mas, pelo contrário, que os embaralha numa perspectiva especular, fazendo com que um reflita e refrata o outro, num sistema metamórfico tal que nós todos passamos a entrar no jogo, como co-autores, co-leitores, co-personagens, co-narradores, co-realidade, ficção e imaginário, no mesmo plano de imanência em que vivemos, a saber: o mundo, o planeta terra, com sua Babel de línguas, também especularmente se traduzindo uma na outra.

O romance detém, projeta, ficcionaliza, nesse sentido, esse outro jogo, o das políticas das escritas do mundo, uma vez que a encenação especular entre personagem, autor, narrador, ficção, realidade e imaginário não pode ser interpretada como jogo pelo jogo, ou jogo de ficção pela ficção, posto que é também o jogo do mundo, o jogo do face a face, logo, o jogo que nos inscreve como seres políticos, isto é, seres que estamos em relação uns com os outros, em face de uns e de outros, cultivando esperança, amor, ódio, inveja.

É a partir daí, da encenação, em **Budapeste**, do jogo político, e especular, **do** e **no** mundo, que me ocorre a leitura que Jacques Rancière²⁴ faz, em *Políticas da Escrita*, da relação – sempre política - entre os elementos da narrativa, numa obra de ficção.

Relações políticas, logo, nunca absolutas, sempre precárias e mutantes, posto que o que importa, segundo Jacques Rancière, não é saber se é o narrador que importa, ou se é o personagem, ou a própria escrita, seu estilo, ou o leitor, mas simplesmente a forma como a obra de ficção põe em jogo – jogo político – os elementos da narrativa.

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. de Raquel Ramallete [et.al.]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

O relato na primeira pessoa é valorizado porque nele o narrador se mostra ‘fazendo de conta que está fazendo asserções’. Isto quer dizer, em suma, que o *eu* da narração nela instala um pai, um acompanhador que estabelece uma convenção e faz consistir os referentes do relato na esfera própria da narração. O narrador se auto-designa como diferente do autor, ao mesmo tempo que anuncia a ficcionalidade dos personagens do relato. Para isto é preciso somente a escolha de um tipo de narração em primeira pessoa bem definido, o do narrador que se apresenta, apresenta seu mundo e conduz a ação. Mas será que a literatura não se afirma como tal onde essa posição ideal do narrador se desfaz: quando o ‘eu’ ou o ‘nós’ que começa a narração logo a abandona (*Madame Bovary*); quando o ‘eu’ não se apresenta e nos deixa na indecisão quanto às partes do autor, do narrador e do personagem (*A la recherche du temps perdu*); quando ele conta até a história que ele não pôde saber (*Tristram Shandy*) ou que já não pode mais contar (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*)²⁵. (Grifos do autor)

Dialogando, assim, com Jacques Rancière, é possível detectar, em **Budapeste**, outro jogo especular, o do autor explícito e implícito ou, em outras palavras, o do autor, entendido como aquele que merece ter o nome destacado na capa da obra, tornando-se autor público, e o autor anônimo, o *ghost writer*.

A propósito, destaque-se o seguinte fragmento da narrativa buarqueana:

para o menino, Kriska lia o livro. Não se cansava de ler o livro, agora que estava de licença-maternidade, já o lera umas trinta vezes em voz alta. Realmente inacreditável, falava, e me olhava admirada, e fazia comentários, pão de abóbora, de onde tiraste isso? Coral de ventríloquos, realmente inacreditável, e essa cidade do Rio de Janeiro, essas praias, essa gente andando para lugar nenhum, e essa mulher Vanda, de onde tiraste isso? Realmente inacreditável, realmente inacreditável, e eu sentia o sangue me subindo à cabeça aos borbotões. E ela ainda me dizia que o ex-marido tinha um coração de ouro, se preocupara ao saber por Pisti de seu estado, mandara Pisti assegurar à mãe que não pouparia engenho e recursos para trazer seu homem de volta a Budapeste. Ingênuas, Kriska se

²⁵ A citação encontra-se às páginas 38 e 39 da obra referida na nota 24.

comovera às lágrimas, pois raros ex-maridos sabem ser tão altruístas, e fez com que Pisti transmitisse ao pai seu profundo reconhecimento. Enquanto isso o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. Era como se ele tivesse imprimido cores num filme que eu recordava em preto-e-branco, oh, Kósta, essa festa de Ano-Novo, essa canção do Egito, esse alemão sem pêlos, eu não suportava mais escutar aquilo.²⁶

É esse o jogo de **Budapeste**, a encenação de uma política de escritas, a que podemos chamar, a partir do fragmento acima, de “coral de ventríloquos”. Toda a narrativa é esse “coral de ventríloquos”, tal que não podemos saber quem é quem, se José Costa é Zsoze Kósta, se Vanda é Kriska, se o autor do famoso romance *Budapest*, o que trata da biografia de José Costa, é Zsoze Kósta ou se é Pisti, a “peste”, o filho de ex-marido de Kriska, ou se é mesmo o próprio ex-marido, que “fez com que Pisti transmitisse ao pai seu profundo reconhecimento”²⁷, isto é, seu profundo labor, como outro *ghost writer* da narrativa, para “re”, isto é, para repetir, reproduzir, retomar, encenar, re-apresentar, representar a biografia de José Costa, tendo convivido com ele, quando este aprendia o húngaro, à época em que viveu em Budapeste, morando com a mãe, Kriska, ou, simplesmente, Cristina.

Assim, se **Budapeste** é um “coral de ventríloquos”, talvez seja porque seja este o jogo do mundo, o da política de escrita em que todos somos *ghost writers* de todos, que o narrador não é o autor, mas pode, muitas vezes, metamorforsear-se no processo narrativo de maneiras diferentes. Sua entrada na narrativa pode, então, marcar lugares diferentes intercambiando-se com outras figuras desse processo de enunciação. De fato, a ficção se alimenta de tais

²⁶ BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.168.

²⁷ Idem, p.169.

recursos, entre outros, e exhibe os bastidores de sua feitura em conjunção com os mecanismos da criação e da produção. Ou seja, se muitas obras processam a metalinguagem (entendida, tendo em vista **Budapeste**, como um intrincado sistema especular) ao se revelarem como ficção, como atividade de “mentira”, dentro mesmo do jogo narrativo, se outras têm como foco a questão autoral ou a questão da tradução ou mesmo a questão do duplo, e se outras têm como alvo não só o processo de criação, mas também e, sobretudo, o processo de leitura, **Budapeste** parece ter isso tudo ao mesmo tempo, situando-se, assim, como uma narrativa ímpar. Em muitas situações metalingüísticas, o fazer literário é evidenciado na obra levando-nos a uma leitura cujo processo narrativo passa por desvelamentos próprios da *mise-em-abyme*²⁸ enunciativa.

A bem dizer, o processo narrativo ocorrido em **Budapeste**, coral de ventríloquos, permite-me uma leitura que busca compreender que o que realmente importa não é desvelar nada, não é saber ou procurar saber quem é o autor de tal ou qual obra, mas a política encenada no jogo entre os elementos da narrativa. Política da escrita, é bom lembrar, que, em **Budapeste**, inscreve-se nos mecanismos narrativos próprios da metalinguagem que são utilizados na narrativa.

José Costa, o sujeito-narrador de **Budapeste**, reduplica a sua própria vida a partir do momento em que aceita redigir textos para atribuí-los a um outro, mesmo permanecendo na sombra, no anonimato: “Minha produção era tão copiosa e já às vésperas de partir para a

²⁸ A *mise-em-abyme* compreende o redobramento especular das personagens ou do próprio sujeito da narrativa. Ela é determinada por dois fatores: 1º possui uma capacidade reflexiva que faz o enunciado funcionar em dois níveis: o nível da reflexão (o enunciado intervém como elemento de uma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se, analogicamente, por tema) e o nível da narrativa (o enunciado continua a funcionar como qualquer outro); 2º possui um caráter diegético ou metadieético. Dessa forma, a *mise em abyme* constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – uma marca de código metalingüístico; sua função narrativa é dotar a obra de uma estrutura forte, de lhe assegurar melhor significância, de a fazer dialogar consigo mesma e de a prover de um aparelho de auto-interpretação. DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In.: *Poétique revista de teoria e análise literárias*. Nº 27, Portugal: Almedina, 1979, p. 51-76.

Turquia tinha me comprometido a pôr em livro as aventuras cariocas de um executivo alemão²⁹”.

No Rio de Janeiro, José Costa se encontra casado com Vanda, com quem tem um filho, Joaquinzinho, porém não possuem uma vida familiar estruturada, devido ao excesso de seu ofício como *ghost-writer*: “A Vanda não riu quando lhe trasmiti o comentário, e garantiu que o menino, longe de mim, fazia grandes progressos; possessiva, queria dizer que minha assistência constante era capaz de sufocá-lo³⁰”.

Já em Budapeste, conhece Kriska, uma professora de Húngaro, com quem vive uma relação amorosa. E nesta segunda relação convive com o filho da amante Pisti: “Acordei com Kriska escancarando a janela do quarto [...] e disse que mandara Pisti passar o fim de semana na casa do pai”³¹.

Dessa forma, como veremos adiante, a ambigüidade assumida pelo protagonista da obra em questão, não por mero acaso, encontra-se tanto no duplo espaço geográfico (Rio de Janeiro e Budapeste), quanto na dupla estrutura familiar. Podemos observar que as situações apresentadas anteriormente facilitam a compreensão das relações vividas entre os espaços geográficos, as quais deixam o protagonista se sentir um estrangeiro tanto em seu país natal, quanto no outro por ele adotado.

Nesses espaços Costa ganha a vida como escritor fantasma, ou seja, escreve livros, artigos, prepara discursos e outros trabalhos para terceiros. Sua função rende muito dinheiro, porém, com o tempo, se torna desgastante.

²⁹ BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 26.

³⁰ *Ibidem*, p. 33.

³¹ *Ibidem*, p. 149.

Tendo “O Ginógrafo” como sua primeira obra anônima famosa, José Costa compõe a autobiografia de Kaspar Krabbe, narrando, humoristicamente, as aventuras amorosas do alemão com as mulheres cariocas: “[...] e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara. [...] Aí me iniciei na língua em que me arrojto a escrever este livro de próprio punho [...] Depois conheci Teresa [...] apagava as luzes para dormir com Teresa, mas ela me alisava o corpo inteiro, dizia que eu era gostoso e macio igual a uma cobra”³².

A autobiografia mencionada anteriormente se mescla à autobiografia de Zsoze Kósta, escrita pelo Sr... Hungary, pois, além de apresentar semelhança gráfica com o romance de Chico Buarque, através de sua capa cor de mostarda e de seu título em letras góticas, a última frase de “O Ginógrafo” retoma praticamente os mesmos termos no desfecho de **Budapeste**:

Em “O Ginógrafo”: “[...] e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado a blusa”³³.

Eis a frase final de Budapeste: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa”³⁴.”

Ao ir a Budapeste participar de um congresso de escritores-fantasmas, José Costa apaixonou-se pela língua magiar “Pensei que durante o sono aquela língua invadiria minha cabeça combalida, pensei que ao despertar, me surpreenderia falando uma língua estranha.

³² Ibidem, p. 29-30.

³³ Ibidem, p. 40.

³⁴ Ibidem, p. 174.

Imaginei que o dia seguinte sairia pela cidade estranha falando uma língua que todos entendiam, menos eu³⁵”.

Com toda essa mudança, o protagonista abandona tudo no Brasil, retornando à Hungria para realizar seu desejo que, de qualquer forma, é antes de tudo tentar desvendar seu quase impenetrável idioma “sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio à faca³⁶”.

Com o interesse pelo novo idioma, José Costa busca incessantemente apagar todo seu sotaque adotando a língua estrangeira como “materna”. Durante a aprendizagem, Costa assume uma nova identidade, e torna-se conhecido como Zsoze Kósta, como se referem a ele: “Falou Zsoze Kósta... Zsoze Kósta... me olhando de alto a baixo, como se meu nome fosse um traje inadequado. Deixei que falasse Zsoze Kósta até se habituar e não corriji sua pronúncia, muito menos caçoei de Kriska, antes, dei-lhe razão e passei a me conhecer por Zsoze Kósta em Budapeste³⁷”.

A partir daí, suspende todo seu contato com qualquer outro idioma, para que não houvesse interferência em sua aprendizagem, “Para ajustar o ouvido ao [...] idioma era preciso renegar todos os outros³⁸”. Porém, sua intenção era comprometida pela relação ainda intensa com sua cidade-família, ou seja, o Rio de Janeiro, pois, por várias vezes, era surpreendido ligando para Vanda pelo simples prazer de escutar sua língua materna “[...] tornei a ligar e a ligar, até perceber que ligava pelo gosto de escutar minha língua materna [...]. E comecei a

³⁵ Ibidem, p. 56.

³⁶ Ibidem, p. 8.

³⁷ Ibidem, p. 62-3.

³⁸ Ibidem, p. 64.

abusar daquilo, e falei Pão de Açúcar, falei marimbondo, bagunça, adstringência. Guanabara, falei palavras ao acaso, somente para ouvi-las de volta³⁹”. Mas, ao chegar ao Rio, percebe que o húngaro está presente até em seus sonhos, ao observar o filho o imitando “Joaquinzinho, foi o que ela me cochichou, pois ao emitir aquelas três palavras, o poeta estalava de leve o dorso da língua, que nem nosso filho quando me imitava⁴⁰”.

Dessa forma, após adquirir os conhecimentos do tão “diabólico” quanto enigmático idioma húngaro, a produção literária do autor protagonista não pára, visto que em Budapeste, como Zsoze Kósta, esse escreve, por encomenda, um extenso poema em língua húngara, “*Tittos Háromsoros*”, ou seja, “Tercetos Secretos”, escrito em nome de Kocsis Ferenc, poeta decadente, cuja verve poética se *esgotara* “escrevi um verso, depois outro, e mais um. Li meus três versos e fiquei satisfeito, talvez fossem aquelas mesmas as palavras que Kocsis Ferenc vinha perseguindo anos a fio. [...] daí em diante, a cada dia me ocorria uma estrofe melhor que a da véspera, e completei meu caderno de poesia com versos que Kocsis Ferenc jamais sonhara escrever⁴¹”.

Então, tanto a autobiografia de Kaspar Krabbe, “O Ginógrafo”, quanto a autobiografia romanceada de Zsoze Costa, se interpenetram nos “Tercetos Secretos” e em **Budapeste** que as contêm, continuando, assim, esse ciclo metalingüístico, por inserir uma obra dentro da outra.

É, pois, esse processo que, constantemente, faz com que o leitor olhe por cima de seu próprio ombro (o que evidencia que o autor busca a cumplicidade do leitor), que adquire seu ápice no último capítulo do livro quando o narrador ocupa, metonimicamente, o lugar do

³⁹ Ibidem, p. 71.

⁴⁰ Ibidem, p. 36.

⁴¹ Ibidem, p. 136-7.

outro, fato esse imutável, até mesmo pelo seu próprio desabafo “o autor do meu livro não sou eu⁴²”.

É de extrema importância, então, esclarecer a mudança da enunciação literária na estrutura da narrativa, uma vez que envolve uma variedade de sujeitos enunciativos, comprovando a retomada da *mise-em-abyme*. Se, de fato, o procedimento metalingüístico assume diversas faces na estrutura literária, sendo, pois, um dos mais instigantes aquele que envolve o processo enunciativo, faz-se necessário lembrar que toda palavra tem, na esteira de Bakhtin, duas faces: ela procede de alguém e se dirige a alguém durante uma interação verbal. Assim, o enunciado é o produto de uma enunciação e pode conter outras enunciações. Por isso, até mesmo numa narrativa autobiográfica, o processo enunciativo se torna complexo, pois ao investigar o lugar aí ocupado pelo autor, percebe-se que, mesmo a narrativa de memórias, que se quer verdadeira no sentido factual do termo, não consegue escapar ao ficcional. E, ao falar de si, o narrador já é uma personagem, ou seja, um ser de papel.

Como afirmam Walty & Cury⁴³, o pacto autobiográfico presente nas memórias propõe uma identidade entre autor empírico, com seu nome na capa, e o narrador que é também uma personagem. É daí que surge todo jogo de espelhos presente em **Budapeste**. O autor empírico, Chico Buarque, pessoa física, responsável pela escrita do livro, escreve-o valendo-se do recurso de colocar a personagem Zsoze Kósta, como autor do seu próprio livro que “passaria a ser” a autobiografia deste e não daquele. Decerto uma idéia bem sugestiva, uma vez que uma das temáticas trabalhadas na obra é o plágio e tem como narrador protagonista um escritor anônimo que ganha a vida escrevendo livro em nome de outros:

⁴² Ibidem, p. 170.

⁴³ WALTY, Ivete & CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo sobre metalinguagem*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.

“eu estava apto a redigir discursos para qualquer circunstância, a partir de um rascunho ou uma entrevista breve [...] 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 sombra⁴⁴”.

Vale observar como a voz do autor implícito aparece por trás da voz do narrador/escritor, discutindo sobre o próprio romance em um outro recurso metalingüístico, “a capa fruta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro⁴⁵”.

Outro aspecto merece destaque, trata-se da estrutura gráfica da obra **Budapeste**, a que já me referi, por apresentar em sua contracapa, características que remetem ao próprio narrador-protagonista Zsoze Kósta, pois, além de seu título ser escrito em húngaro, Budapest atesta sua estrangeirice. Já o nome de Chico Buarque que se pode observar na capa é substituído na contracapa por Zsoze Kósta e, além disso, ambos os aspectos gráficos encontram-se transcritos de trás para frente, podendo, assim, serem lidos diante de um espelho, de forma que “Budapest” torna-se reflexo de “Budapeste” em sua tradução. Assim, nesse jogo de espelhamento, pode-se dizer que Chico Buarque se olha no espelho e vê José Costa que também se olha e, conseqüentemente, devido a certas mudanças que sofre no decorrer da narrativa, irá enxergar Zsoze Kósta.

Daí inferir que no jogo metalingüístico de **Budapeste** o autor também se insere no processo narrativo metamorfoseando-se como personagem, uma vez que na referida obra, Chico Buarque parece estar inserido, implicitamente, na pele do personagem Sr...., o ex-marido de Kriska, e, assim, novamente a metalinguagem apresenta seu jogo espelhar em que

⁴⁴ BUARQUE, op.cit., p. 16.

⁴⁵ Ibidem, p. 167.

Chico Buarque é “substituído” por Sr..., que se torna o autor anônimo da autobiografia de Zsosé Kósta, dentro da qual há a narrativa de como se dá a escrita de outra autobiografia, “O Ginógrafo”, além de outras obras escritas dentro do mesmo livro “e a exemplo da caligrafia forjada [...] de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito⁴⁶”.

Toda essa complexidade que o autor insere em sua obra inova completamente a autobiografia tradicional, o que leva o leitor a uma leitura mais crítica. No entanto, com tantos reflexos, não apenas os leitores, mas também o narrador-protagonista-leitor fica confuso “eu me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras deslocadas. Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava⁴⁷”. A gagueira que “desnatura a língua”⁴⁸, que põe a própria língua a gaguejar, a vibrar, assim, “não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar a língua enquanto tal”⁴⁹.

É, pois, nesse exato momento de confusão que o leitor pode chegar a uma possível leitura do jogo de espelhamento que o autor Chico Buarque faz ao encaixar os personagens com tanta sabedoria. De fato, seguindo o estilo metalingüístico do rótulo da lata de Pó Royal, em que há uma lata dentro da outra lata, e sempre tem outra menor dentro, em **Budapeste** Chico Buarque narra uma vertigem de acontecimentos especulares que se invertem a todo momento e acabam confundindo o escritor (o leitor parece ficar indiferente): o autor anônimo,

⁴⁶ Ibidem, p.169.

⁴⁷ Ibidem, p. 173.

⁴⁸ A expressão é de Deleuze, op.cit., p. 84.

⁴⁹ Ibidem, p.122. Grifos do autor.

que escreve para os outros assinarem, um dia recebe um livro com seu nome escrito por outro. Assim, o traidor é o traído, o mandante, o mandado...

De todo modo, o complexo jogo narrativo de **Budapeste** nos faz entrever uma obra composta de estratégias narrativas metalingüísticas que envolvem um jogo de autoria a partir de sujeitos diversos da enunciação: o autor empírico, Chico Buarque, responsável, na verdade, pela elaboração textual, o pretense autor fantasma Sr..., que a escreve em nome e sucesso de outro autor (*ghost-writer*), José Costa, que também é narrador-protagonista e tem dupla identidade, como Zsoze Kósta.

Todo esse procedimento metalingüístico no interior da narrativa causa certo estranhamento, exigindo do leitor uma leitura-montagem, uma vez que o discurso que se revela como ficção, revela-se, também, como atividade de mentira, como jogo.

O narrador-protagonista de **Budapeste** é apresentado como um *ghost writer*, um autor anônimo de textos sob encomenda. A tessitura de seu discurso espelha suas próprias características; a narrativa apresenta-se a si mesma; o fazer literário mostra-se produzindo literatura. Assim, na simulação ficcional, no como se, representa-se uma outra simulação, trata-se do escritor fantasma que escreve o texto alheio, ou seja, produz o texto para atribuí-lo a outro. Dessa forma, o *ghost writer* simula escrever como se fosse o outro, sendo, pois, “tão zeloso do próprio nome...” que subtrai o nome da obra e da capa do livro para outro e permite que este outro assuma publicamente a autoria da obra, receba os aplausos e a consagração do público, enquanto o verdadeiro autor permanece no anonimato, na sombra, tematizando, dessa forma, a identidade autoral fraturada.

Assim sendo, cada vez mais, narrar e ser narrado confundem-se, como também se confundem autor e personagem, criador e criatura, como já deixei antever.

Vale lembrar ainda que esse conjunto de estratégias explicita a voz do autor implícito, veiculando seus valores, sua visão de mundo, fazendo-me pensar se é Chico Buarque que dá voz fictícia tanto ao seu narrador quanto aos personagens, ou se é ele mesmo quem realmente se deixa falar no texto. Tais relações entre autor e personagem são muito comuns em narrativas, principalmente em primeira pessoa, e estão constantemente presentes em **Budapeste**, como por exemplo em “...para mim era importante pegá-la desprevenida, queria ver com que gênero de surpresa me receberia. [...] a Vanda estava no quarto, do corredor ouvi sua voz: no verão as mulheres ficam mais atrevidas, têm necessidade de mostrar o corpo...⁵⁰”, em que o autor demonstra seus desejos, conhecimento e visão sobre a mulher. Até mesmo sua capacidade poética é despertada pelo narrador (que, por coincidência – ou não – também é poeta na história) “o poema ganhava intensidade em coincidência com o vigor do vento na janela, que revirava o penteado do poeta e as páginas do livro.⁵¹”.

Talvez seja por isso que o livro destaca este dilema: quem escreve para quem? Talento sem nome não ajuda. Nome sem talento pode ter jeito, basta contratar um *ghost-writer*. E, assim, vai apresentando uma paródia de denúncia da farsa literária: o escritor anônimo concebe a obra, escreve prefácio, publica a crítica nos jornais e até, se tiver senso de humor, confessa não ser o autor dos seus livros.

2.2.O narrador José Costa

A leitura da posição de José Costa, do ponto de vista do narrador, pede uma precisão do referencial teórico dentro do qual este narrador será localizado, tanto por se tratar do personagem protagonista de **Budapeste**, cujo relato nos transmite a amplitude do romance,

⁵⁰ Ibidem, p.75.

⁵¹ Ibidem, p.36.

quanto pelo simples fato de que narradores nos contam histórias desde os primórdios da civilização humana.

Em **Budapeste**, José Costa pode ser localizado como o narrador-protagonista, sujeito do mundo contemporâneo que nasce no processo enunciativo, no próprio ato da narrativa, como o sujeito (fictício) da enunciação. Assim, faz sua narrativa a partir do lugar de personagem central da trama da história, transmitindo-nos, desde esse centro, suas percepções e sentimentos. José Costa é um narrador que se estrutura junto à narrativa, da qual participa ao lado do criador e, portanto, próximo à conceituação de Bakhtin que, ao estudar a obra de Dostoievski, afirma que ele “não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele⁵²”. Dessa forma, “suas personagens principais são [...] não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante⁵³”.

Se, por um lado, a voz narrativa na figura de José Costa lembra a voz de um sujeito dostoiévskiano em sua formulação, um “sujeito investido de plenos direitos⁵⁴”, o sujeito de uma voz que possui independência excepcional, por outro lado, encontramos um sujeito cuja trajetória mostra, como assinala Barthes⁵⁵, que a palavra “escritor” designa, na origem, “aquele que escreve no lugar dos outros”, que escreve para e a partir da perspectiva do outro. Esse sujeito reconhece que para mergulhar na alteridade é preciso desnudar-se de si próprio e, assim, entrega a própria individualidade ao outro para lhe dar voz

⁵² BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. de Paulo Bezerra. 3ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. A citação encontra-se à p. 4.

⁵³ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁴ A expressão encontra-se à p.5 da obra de Bakhtin, referida na nota 52.

⁵⁵ BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In.: *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999. A citação encontra-se à página 33 da referida obra.

Budapeste pode ser tomado, a meu ver, como um exemplo de subjetivação do discurso, mas numa narrativa cuja técnica romanesca caracteriza-se pela circularidade labiríntica e pelo processo da inversão, configurações que se apresentam na narrativa de José Costa, ao mesmo tempo em que vislumbro um sujeito sempre em busca: de si mesmo, da identidade autoral e da identidade cultural, conforme estou enfatizando.

Para abordar o narrador no presente estudo, a atitude de escolher um fundamento teórico central recai sobre proposições de Wayne C. Booth⁵⁶, cujo trabalho propõe abordar a retórica da ficção vista como arte de comunicação com os leitores, procurando mostrar, então, os recursos retóricos que se encontram ao alcance do escritor do romance na sua tentativa, consciente ou inconsciente, de impor ao leitor um mundo fictício.

Para Booth, aceitar a classificação tradicional de “ponto de vista” em três ou quatro tipos é assumir uma posição inadequada, visto que são variantes apenas de pessoa e grau de onisciência. Segundo ele, se pensarmos no ponto de vista assumido por alguns narradores da tradição literária, notaremos que a referência a qualquer deles em termos de “primeira pessoa” e “onisciência” nada nos diz “sobre o modo como diferem entre si, ou porque são conseguidos, ao passo que outros, referidos nos mesmos termos, não resultam⁵⁷”.

Nessa ótica, Booth registra o conceito de narrador posicionando-se contra o mito do desaparecimento do autor ou da narrativa objetiva⁵⁸, pois, segundo ele, o autor não desaparece do texto, mas se mascara atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa.

⁵⁶ BOOTH, Wayne C. *A retórica da Ficção*. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

⁵⁷ A citação encontra-se à p.165 da obra de Booth, referida na nota anterior.

⁵⁸ Essa morte do autor remete-nos à advertência de Barthes: “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto”, diante da qual alguns o lêem como aquele que decretou a morte do sujeito, no caso, do sujeito autor, produzindo, assim, seu apagamento. In.: BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002,p.23.

A essa categoria, Booth denomina “autor implícito”. Dal Farra⁵⁹, analisando a obra de Booth esclarece

“Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido. 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 se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.”

Como “manejador de disfarces”, o autor, mascarado pela ficção do mundo da fabulação, insurge do interior da narrativa denunciando sua presença a partir do trabalho com a língua, por meio da escolha sígnica, da pontuação e das personagens que dá vida e imprime sua marca.

No entanto, esse jogo entre autor implícito, narrador e personagens só pode ser acionado por meio do leitor. A esse cabe um importante papel: não cair em psicologismos ou confundir personagens com pessoas, ou ainda, confundir autor empírico com autor ficcional. É preciso que o leitor esteja ciente de que

“o autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história”⁶⁰.

⁵⁹ DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. 1978, p.20.

⁶⁰ LEITE, M. Chiappini, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991. A citação encontra-se à página 19 da referida obra.

Se o autor implícito é uma projeção do autor real criada pela escrita, se é ele que comanda os passos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo narrativo, do espaço e das formas de discurso, essa imagem então, embora não possa ser confundida com o autor empírico, aquele ser de carne e osso, responsável pela escrita dos originais, e cujo nome vem estampado na capa do livro, pode no seu estatuto de voz através da qual o universo romanesco emerge, funcionar como uma voz de papel, que pode ser um recorte de uma das possíveis manifestações do autor empírico. Seria, pois, justamente por meio das funções desse autor implícito, esse segundo eu, cujo atributo maior é encobrir o rosto do autor empírico pelos véus da mistificação romanesca, que o jogo narrativo presente em **Budapeste** se torna mais instigante. Ora, se a única voz que sobressai no livro é a do narrador, pode-se reforçar a idéia de pensar em José Costa como sujeito para o qual converge uma pluralidade de identidades: ele é, a um só tempo, o locutor, o narrador e a personagem, que é explicitamente duplicada na narrativa e que assume o lugar de autor, e, implicitamente, é o “autor” do interlocutor, narratário e escritor, cuja fala, escuta e escrita são, exclusivamente, da autoria de sua “única voz”.

Afirmar, então, que em **Budapeste** Chico Buarque dá voz a um narrador em primeira pessoa nada nos diz, efetivamente, sobre esse narrador, a menos que a leitura busque precisar e descrever suas qualidades particulares e o modo como essas qualidades são articuladas no texto para produzir efeitos específicos. Em **Budapeste** encontra-se um narrador não-dramatizado, que pode corresponder ao *alter ego* implícito do autor, isto é, a história é apresentada passando pelo consciente de um contador que se mostra como “eu”. É, portanto, um narrador consciente de si próprio como escritor.

Vale ressaltar que nessa leitura que apontaria para uma possibilidade de ocorrência de uma voz “autoral”, de uma suposta existência possível do autor dentro do texto, não quero

entrar na discussão do seu processo gerativo, na procura do ser biográfico, mas sim na presença de uma *persona*, de uma entidade ficcional que insurge no romance como uma voz que se afasta e ao mesmo tempo se aproxima das personagens e do enredo.

Se, de fato, o autor “é falado” no romance, como quer Lacan, já que suas escolhas lexicais, seu enredo, suas personagens e digressões são elementos que o denunciam, podemos vê-lo, assim como as suas personagens, como aquele que representa papéis⁶¹. Diante desse representar, o autor cria consciências outras que se afastam de seu ser biográfico e pode, ainda, inverter o papel e tornar-se parte integrante do público para se ver encenado no palco. Ou, como sugere Costa Lima⁶², o autor pode deslocar-se de seu papel para que seja seu próprio *voyeur*. Para Costa Lima, o autor só se constitui como *persona* quando ele cria carapaças simbólicas do indivíduo. De qualquer forma, cada ser, autor e *persona*, tem seu papel na vida ou no romance. Se se considera que é no exercício das várias máscaras que o homem se constitui e marca sua alteridade, quer real, quer ficcional, o papel do autor implícito é recriar o mundo ficcional como possibilidade discursiva.

Enfatizo, então, a presença de um leitor, que já previsto no texto, seja dono de um repertório crítico, que seja ativo e capaz de manejar o código metalingüísticamente. Isso porque a metalinguagem, ao exercer uma função centralizada no código, propõe uma convivência dupla, que autoriza sua recorrência em vários sentidos (em seu sentido de dicionário, em seu sentido tradutor ou mesmo criador). Sendo assim, esse leitor é capaz de perceber a metalinguagem

“como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvelamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código. O poema moderno é

⁶¹ Cf. LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. In.: *Literatura e Memória Cultural*, Belo Horizonte: ABRALIC, 2º Congresso, 1990. A referida entrada encontra-se à página 123.

⁶² LIMA, Luiz Costa *op.cit.*, p.127.

crítico nessa dimensão dupla da linguagem – que diz que sabe o que diz. Um metapoema não é aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua. Resultado da multiplicação dos códigos, que colocou em xeque o ideal de representação da arte, o metapoema instaurou a lucidez de que a palavra, não mais mero veículo, possui a dimensão da sua própria materialidade sonora, visual. Ensinou também que é possível o diálogo entre vários códigos. Ensinou a prática textual da descoberta”⁶³.

Vale reforçar que a leitura que se faz da obra não é incauta a ponto de se imaginar que essa voz que se insere no romance **Budapeste** possa ser confundida com a de seu autor (ser biográfico). Trata-se, na verdade, de um trabalho de estratégia discursiva criada, acredito de forma intencional, pela figura desse autor empírico ou biográfico, talvez com o intuito de fazer com que seu leitor perceba sua presença e que, por sua vez, inscreve-se metalingüisticamente. Isso significa que, embora faça algumas leituras que poderiam apontar a presença de uma voz autoral, não quer dizer que tenho como foco o autor empírico, mas uma *persona*, um ser metalingüístico, um autor implícito, como sugere Booth⁶⁴, ou ainda um autor-modelo, como quer Eco⁶⁵. A existência desse autor se dá apenas e tão somente como ser enunciativo, portanto, assumo e utilizo a liberdade leitora para mediar a presença dessa figura no texto num trabalho de atualização do código.

⁶³ CHALHUB, Samira. *Funções de linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. A citação encontra-se à página 47 da referida obra.

⁶⁴ BOOTH, op.cit, 1980.

⁶⁵ ECO, H. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

2.3. José Costa: misturas reveladoras de um *ghost writer*

Após um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio, José Costa conhece Budapeste. Lá, naquele lugar e tempo, segundo o relato feito pelo próprio sujeito-narrador, tem seu primeiro contato com a língua húngara, “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita⁶⁶”. Se o enunciado apresenta um quê de definitivo, o tom de José Costa faz entrever uma profunda nostalgia: “devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira⁶⁷”. Aventura ou fratura, o fato é que o narrador-protagonista insiste, como veremos, em questionar a identidade cultural a partir das colocações acerca da “diabólica” estrangeiridade do idioma húngaro, língua não constituída de palavras, sem emendas, língua em que “destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca⁶⁸”. Em Budapeste, capital Húngara, o sujeito-narrador entra em contato com a língua magiar e fica fascinado por ela a ponto de quase esquecer o verdadeiro motivo que o havia levado àquela escala em Budapeste, uma suposta denúncia anônima de bomba a bordo, “o mistério do avião era ofuscado pelo mistério do idioma que dava a notícia⁶⁹”.

Vê-se, pois, que nesse início da narrativa o narrador-personagem é apresentado como estrangeiro, naquele sentido jurídico ao qual já me referi, assim, enfatizando o fato de não dominar a língua do outro, mas ao mesmo tempo desejá-la; esse narrador, além de desafiar o silêncio que lhe seria imposto pela nova língua, mostra-se disposto a aprendê-la,

⁶⁶ BUARQUE, op.cit., p.6.

⁶⁷ Ibidem, p. 5.

⁶⁸ Ibidem, p. 8.

⁶⁹ Ibidem, p. 8.

talvez numa tentativa de desejar um interlocutor ou de mostrar que aprender a nova língua, pela qual ficou fascinado, é um caminho possível para “cometer as mais imprevisíveis audácias⁷⁰”.

Ali, em Budapeste, não por acaso, José Costa começa a retomada dos fatos pelo relato, cuja marcação do tempo é produzida pelo viés de uma prevalência subjetiva⁷¹, um descentramento de espaço e tempo que traz conseqüências para a narrativa, na medida em que o saber e o dizer são apropriados pelo sujeito do inconsciente em relação ao real que sempre lhe escapa e que tenta de todo modo alcançar. Na ordem do relato, o narrador esclarece dois fatos que são seqüenciados em forma de encaixe narrativo: primeiro, retoma parte de seu envolvimento com Kriska, a professora da língua magiar que se tornara também sua amante em Budapeste, “Kriska ficou meio triste e, sem saber pedir desculpas, roçou com a ponta dos dedos meus lábios trêmulos⁷²”; em seguida, relata o seu já completo domínio da língua húngara e afirma a eliminação das suas marcas culturais de origem, “Hoje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase. Quando de noite começo a murmurar sozinho, a suspeita de um ligeiríssimo sotaque aqui e ali muito me aflige⁷³”.

A partir de então, a história de José Costa começa a causar o estranhamento próprio das narrativas cujo enredo recorre ao recurso de encaixe. Tal fato ocorre porque o protagonista, dividido entre duas cidades, Rio de Janeiro e Budapeste, formula um discurso

⁷⁰ KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 38.

⁷¹ Esse registro temporal subjetivo pertence à época moderna, ainda que o surgimento dos relógios mecânicos, logo em seu início, tenha permitido a uniformização do tempo cronológico, porque é no mesmo período em que se promove também o alargamento do mundo, isto é, do espaço, tanto no sentido geográfico do termo, quanto no sentido de tempo e espaço universais. Essa discussão mostra que esse seria o motivo de a revolução copérnica ter sido considerada por Freud como uma primeira “ferida traumática do narcisismo” humano.

⁷² BUARQUE, op.cit., p. 6.

⁷³ *Ibidem*, p. 6.

em seus efeitos de circularidade labiríntica, enquanto instaura o espaço e o tempo como realidades psíquicas⁷⁴ deixando transparecer, dessa forma, a função duplicadora que as narrativas de encaixe terão dentro do enredo.

A passagem por Budapeste, onde tenta destrinchar o novo idioma, é marcada, segundo relato do sujeito-narrador, pelo contato com a língua magiar e, ao mesmo tempo, pela sua interdição “desconfiei que eles tinham ciúme de sua língua⁷⁵”, diz o narrador, desiludido, senão angustiado, reiterando na sua fala a ausência de solicitude por parte do outro, que exprime a sua irritação ao perceber a tentativa do estrangeiro em compreender a sua língua.

A desilusão de José Costa fica bem patente e a continuação de sua fala autoriza-me a ler essa desilusão do ponto de vista da psicanálise, ou seja, proveniente de uma “ameaça pulsional⁷⁶”. Diante da língua e de sua interdição, José Costa entra no avião que o levará de volta ao Brasil, toma um sonífero e dorme ou delira, já que parece avistar o Danúbio que “não era azul, era amarelo” e avista a cidade “toda amarela” afirmando ter pensado que Budapeste fosse cinzenta, mas “Budapeste era amarela”. No delírio, pois, de José Costa, percebe-se a figuração daquela ameaça pulsional detonadora da desilusão e da angústia, e, ao mesmo tempo, a tentativa de se desviar, de se ver livre dela por meio de um medicamento capaz de lhe provocar o sono, a fuga da sua própria busca “...tomei um sonífero e o avião decolou. Cheguei o rosto à janela, estava tudo nublado, a pílula fazia efeito⁷⁷”. Tal ilação pode ser abonada por outras situações no decorrer da narrativa em que, como veremos adiante, o sono,

⁷⁴ Essa retomada do espaço e do tempo como “realidades psíquicas” são os fundamentos de Freud para a iniciação de uma prática que viria se constituir no corpus teórico da psicanálise.

⁷⁵ BUARQUE, op.cit., p. 10.

⁷⁶ LAPLANCHE & PONTALIS apud MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 15.

⁷⁷ BUARQUE, op.cit.,p.11.

o delírio, o repouso ou a preguiça de José Costa tornam-se ocasiões propícias para a manifestação pulsional, para a manifestação de um desejo oculto.

De todo modo, parece-nos que José Costa relata e recorda para reviver, para decifrar enigmas, como se sua memória, não se fazendo presente de uma só vez, se desdobrasse em vários tempos, sendo, pois, registrada por meio de diferentes espécies de indicações. Acrescente-se que a memória estaria sendo considerada desde a localização psíquica, num tempo do sujeito, para sempre dividido entre o consciente e o inconsciente, pela barra do recalque que, se recalca, não impede, ao contrário, facilita a extração do desejo inconsciente em torno do objeto que o causa. Assim, entendo que essa entrega à rememoração no início da narrativa de José Costa, não é uma busca desse sujeito em recuperar o tempo perdido, mas, sobretudo, uma busca pelo seu próprio eu.

No entanto, isso não quer dizer que a lógica da retomada do tempo a partir de sua subjetivação fuja a uma determinação estabelecida pelo tempo do sujeito do inconsciente, tempo lógico que, operando fora do tempo cronológico da consciência, instaura uma nova temporalidade na narrativa naquilo que poderíamos chamar de uma cronologia do desejo e da busca. Trata-se, então, na esteira de Barthes, de uma narrativa em que um sujeito e um objeto estariam em oposição numa relação de busca ou desejo “uma vez que em toda narrativa alguém deseja e procura alguma coisa ou alguém”⁷⁸.

Mas a linguagem nos demonstra que no relato de José Costa a necessidade de se atingir aquilo que as palavras não podem dizer acaba por exigir também uma “tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade⁷⁹”. É, pois, como se a narrativa

⁷⁸ Barthes apud Arrigucci Jr., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortazar*. São Paulo: companhia das Letras, 2003, p. 24.

⁷⁹ *Ibidem*, p.24.

percorresse em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. Essa busca que é o “elemento medular de toda narrativa⁸⁰” é empreendida por um herói dividido e esmagado, que deseja resgatar o seu próprio eu, o homem sem nome que se reflete e se vê refletido de forma mecanizada pelos tempos modernos⁸¹.

2.4. Trechos diversos, lembranças reversas

No Rio de Janeiro, em sua casa, José Costa ouve os recados na secretária eletrônica e decide retomar suas atividades na agência, embora estivesse com muita preguiça. Era de tarde, sol de outono, pára o carro em Ipanema e decide ir devagar pela praia rente à ciclovia, pára num quiosque, pede um coco, quase dorme em cima do balcão. Ali, no quiosque, entre discursos desconexos que vinham de pessoas que passavam pelas suas costas, José Costa, dominado pela preguiça e de modo a causar certa estranheza, desloca-se dali, de Ipanema, para um passado do qual sente saudades. A sua saudade está diretamente ligada ao deslocamento provocado pelo significado do signo preguiça. No passado, lugar outro de constituição do sujeito-narrador, José Costa não sentia preguiça, não sentia aversão pelo próprio trabalho e nem tampouco seria considerado um mandrião, lá, naquele lugar e tempo “no tempo em que atendíamos numa sala três por quatro no centro da cidade⁸²”, sentia-se mesmo envaidecido pelo seu trabalho, era um “gênio”.

Assim, a preguiça de José Costa, embora possa estar ligada aos barbitúricos que tomou durante sua viagem, está, também, diretamente relacionada ao seu eu, àquela angústia a

⁸⁰ Ibidem, p. 24.

⁸¹ Segundo Deleuze (2006:86), o decorrer de todo o século XIX será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida, o Ulisses dos tempos modernos (“Sou ninguém”).

⁸² BUARQUE, op.cit., p. 14.

que me referi anteriormente. A reiteração desse estado do sujeito-narrador vai direcionar a leitura para a manifestação de um desejo outro, de uma fuga da realidade, de um recalque.

Entre um estado de devaneio e sonho, ali, no quiosque, com os braços dobrados no balcão, quase dormindo, José Costa faz sua primeira referência a Álvaro da Cunha. O narrador conta que a sua amizade com ele vem desde os tempos da faculdade de Letras até a criação da agência Cunha & Costa Agência Cultural, montada por iniciativa de Álvaro que acreditara e investira nele; eram, desde então, sócios. Álvaro cuidava da parte burocrática da empresa, do *marketing*, enquanto José Costa criava textos sob encomenda, desde monografias, dissertações, petições de advogados, cartas, discursos políticos, até memórias e autobiografias.

Assim, o narrador revela sua profissão, enquanto “artistas, políticos e escroques batiam à minha porta”, mostrando uma realidade atual relacionada ao ofício do escritor: pessoas que precisam de *ghost-writers* que os façam parecer mais inteligentes e articulados.

Quando começou a trabalhar com isso, topava qualquer encomenda, não pelo dinheiro, segundo diz o próprio narrador, “pagavam-me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias⁸³”, mas como “exercício de estilo”. Assim, tornava-se cada vez melhor na produção de seus textos, era “gênio”, um indivíduo de extraordinária potência intelectual, com grande capacidade mental para produzir, criar em sua “fábrica de textos” qualquer tipo ou gênero textual que lhe fosse pedido.

Vale notar aqui uma entrada na narrativa para uma leitura que aponta para uma discussão cara à teoria literária. Refiro-me à questão do estilo, cuja morte, assim como a do

⁸³ Ibidem, p. 15.

autor, foi decretada durante um bom período pela crítica e principalmente pela lingüística. No entanto, o narrador parece nos lembrar que essa questão renasce das cinzas para a teoria literária, que hoje aceita o seu retorno, enfatizando a questão dessa noção na criação literária⁸⁴. Além disso, o narrador refere-se ao “exercício de estilo”, ou seja, há em sua fala uma visão do trabalho do escritor como prática que deve ser retomada sempre para o bom desempenho de sua profissão; junte-se a isso, o fato de o narrador se referir à sua “fábrica de textos”, sugerindo que o texto, materialidade escrita, é um “produto” a ser “consumido”, numa referência clara à chamada literatura de consumo da modernidade.

Segundo Deleuze⁸⁵, “o estilo é a economia da língua”. Tensão e pressão fazem com que a linguagem inteira atinja o limite que desenha o seu fora e a devolve ao silêncio. O “exercício de estilo” é o caminho que cada escritor tem para, em sua língua, expor recordações, inventar histórias, enunciar opiniões e até mesmo adquirir um belo estilo capaz de lhe proporcionar o reconhecimento como escritor apreciado. No entanto, “quando é preciso destruir o eu”, não basta ser um escritor reconhecido e o estilo passa a ser não-estilo, assim “a língua deixa escapar um língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem e tornar-se outra coisa que não escritor”.

E esse tornar-se outra coisa também pode ser interpretado, no quadro de uma obra que é um “coral de ventríloquos”, como a encenação metalingüística da dimensão política entre os elementos da narrativa, os da realidade e da ficção, sendo, por isso mesmo, um texto que, de alguma forma, compartilha e ecoa a seguinte reflexão de Mikhail Bakhtin:

⁸⁴ Segundo Compagnon, três aspectos do estilo ocupam hoje o primeiro plano na teoria: “o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável; o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor; o estilo é uma escolha entre várias ‘escrituras’”. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 194.

⁸⁵ Op. cit. As citações do parágrafo encontram-se respectivamente às páginas 128 e 129 da referida obra.

O discurso literário, retórico, filosófico, e o das ciências humanas tornam-se o reino das “opiniões”, das opiniões notórias, e mesmo nessas opiniões em causa que ocupa o primeiro plano. Esse processo que afeta o destino da palavra na Europa burguesa contemporânea e aqui na União Soviética (no nosso caso, até tempos muito recentes) pode ser caracterizado como uma *reificação* da palavra, como uma deterioração do valor temático da palavra. Os ideólogos desse processo, tanto aqui como na Europa Ocidental, são os movimentos formalistas em poética, lingüística e filosofia da linguagem. Não é preciso mencionar aqui quais são os fatores sociais subjacentes que explicam esse processo, nem repetir a bem fundamentada afirmativa de Lorck acerca dos únicos caminhos possíveis para a renovação da palavra ideológica – a palavra como seu tema intacto, a palavra penetrada por uma apreciação social segura e categórica, a palavra que realmente significa e é responsável por aquilo que diz.⁸⁶

Embora *Marxismo e Filosofia da Linguagem* seja um livro do final da década de 20 do século passado, seu capítulo final, “Discurso indireto livre em francês, alemão e russo”, não deixa de ser instigante como referência teórico-reflexiva para pensar a questão do estilo em **Budapeste**, texto que põe em jogo - encenando o *coral de ventríloquos* entre realidade e ficção, autor explícito e autor implícito, personagem e autor – “o reino de opiniões” ou as diversas formas de olhares que podemos ter sobre o que seja o estilo.

Na narrativa buarqueana em questão, o discurso indireto livre transborda o jogo especular, de identificação emocional, entre narrador e personagem, incorporando polifonicamente a profusão de vozes inscritas no interior da cultura letrada, com seus rituais, seus perfis típicos, ou modos culturais de se apresentar como editor, como produtor e divulgador, como autor e suas performáticas aparições em público, geralmente cultivando

⁸⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 196.

uma auto-imagem de desleixado e genial, porque capaz de dominar, com “exercício de estilo”, a escrita.

É toda uma tradição cultural ligada ao que Foucault⁸⁷ chama de a “função autor” que é encenada em **Budapeste**, que pode ser também a “função narrador”, a “função do editor”, a “função do *ghost writer*”, esse outro personagem que faz girar as manivelas da “fábrica de estilo”, para o bem da função da palavra reificada, no território da mística autoral do estilo singular, mas que pode, por outro lado, ser indefinidamente copiado, como o estilo *singularíssimo* do protagonista que é, a um tempo, o autor, o narrador, o personagem e o leitor de si próprio:

Mas numa noite em que me encontrava sozinho na agência, vagando os olhos pelas paredes da sala, deparei com um artigo de jornal numa moldura barroca, e o título A Madame e o Vernáculo me pareceu familiar. Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrevera, e só podia ser coisa do rapaz. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. Cobri o texto com as mãos e fui removendo os dedos a cada milímetro, fui abrindo as palavras letra a letra como jogador de pôquer filando cartas, e eram precisamente as palavras que eu esperava. Então tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que o pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de

⁸⁷ Devido a importância do trabalho de Foucault para o entendimento dessa expressão função-autor, citamos sua explicação: "Mas os discursos literários não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós: só o aceitamos na qualidade de enigma. A função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias. (Certamente, seria preciso amenizar tudo isso: a crítica começou, há algum tempo, a tratar as obras segundo seu gênero e sua espécie conforme os elementos recorrentes que nelas figuram, segundo suas próprias variações em torno de uma constante que não é mais o criador individual." (FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor? In. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p. 276.)

improvisado, e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sob as minhas mãos. Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação. Passei a olhar enviesado para o rapaz, pensei em desafiá-lo peito a peito, apertá-lo contra a parede, mas logo foi contratado outro rapaz, e outro, e a todos o Álvaro lograva impor meu estilo, quase me levando a crer que meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele. Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para um quatinho que estava servindo de depósito, atrás da sala de recepção.⁸⁸

Com o apoio de Bakhtin, num certo sentido é o estilo, a questão do estilo, um importante tema de **Budapeste**, texto que dilata o discurso indireto livre, projetando a dramaturgia do “reino das opiniões notórias”, as quais, por outro lado, têm, na figura do *ghost writer*, o interlocutor que, do interior dos escritórios de estilo, põe em xeque a ficção autoral e, portanto, a palavra *reificada*, porque ideologicamente disfarça o trabalho de uma profusão de redatores, de leitores, de *ghost writer* de *ghost writer*, do rapaz em relação a José Costa e deste em relação a Zsoze Kósta e, assim, sucessivamente.

E é no plano mesmo da *palavra reificada* que outro tema se faz onipresente na narrativa de Buarque, a saber: o da relação entre o autor explícito, conhecido, famoso e bajulado e o do autor implícito, desconhecido e anônimo, representado, no texto, pelo *ghost writer*, o fantasma a dizer que somos fantasmas uns dos outros, direcionando, assim, a leitura para a metalinguagem a que já me referi, cuja utilização aponta para uma linguagem reflexiva e crítica expondo a construção literária como autoconsciência. Se o texto torna-se produto,

⁸⁸ BUARQUE, op.cit.p.23.

resultado de uma produção em massa, passa a ser visto como uma cultura de massa⁸⁹, um *Kitsch*, cuja função é gerar fins lucrativos; é essa, pois, a intenção do personagem Álvaro que é repudiada por José Costa mais adiante.

A ilação permite a entrada de uma discussão contemporânea no que se refere à industrialização da cultura e, conseqüentemente, à visão da obra de arte e da própria literatura como mercadoria a ser consumida.

Voltamos, então, para o nosso narrador. “José Costa é gênio”, assim ele conta que Álvaro se referia a ele. Os artigos escritos por José Costa passaram a ser publicados em jornais de grande circulação e a partir daí, então, começou a surgir a recompensa profissional: a empresa cresceu e já estava estabelecida em três ambientes com vista para a praia de Copacabana. Embora destinado “à sombra”, como ele mesmo diz, sentia-se estimulado em ver suas palavras serem atribuídas a nomes outros, muitas vezes nomes ilustres (nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do arcebispo do Rio de Janeiro), era, para ele, “como progredir de sombra⁹⁰”.

Embora essa expressão “progredir de sombra” possa ser lida como desejo de aperfeiçoamento de sua condição de escritor anônimo, tal expressão conjugada à declaração do próprio narrador quanto ao seu destino, ser sombra, lembra-me, ainda, a questão da manifestação do duplo na cultura. Explico: as superstições a respeito da própria sombra ou da própria imagem, baseiam-se na crença de que qualquer dano feito à sombra, afeta o seu possuidor. As tradições que surgiram a partir da sombra indicam claramente que o homem primitivo considerava a própria sombra seu misterioso duplo. Desta forma, a sombra era protegida de ferimentos como o próprio ser. Esta associação da alma imortal à sombra tem

⁸⁹ Cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁹⁰ As citações aspeadas acham-se em BUARQUE, op.cit., p.16.

suas origens por ter sido a sombra a primeira imagem do homem primitivo, variando sua forma e tamanho até o seu completo desaparecimento à noite e reaparecendo com o sol⁹¹. Tal inferência permite ler esse signo sombra como a manifestação do fenômeno do duplo na narrativa, apontando para um sujeito cuja constituição está permanentemente ligada a um duplo físico, como se sua identidade, sua falta existencial, estivesse sempre condicionada à sombra do outro, o duplo.

Ciente de sua atividade como escritor anônimo, como *ghost writer*, José Costa começa a se sentir incomodado com a atitude de Álvaro que, numa estratégia de *marketing*, passa a fazer propaganda das obras já produzidas por José Costa, deixando de lado uma marca da empresa que seria a “confidenciabilidade”. Há, pois, no relato do sujeito-narrador sobre as atitudes de Álvaro, certo tom de desprazerimento, de desgosto, um aborrecimento causado pelo fato de ser colocado em evidência, coisa que para José Costa soava como “quebrar um voto⁹²”, mas o sentido desse quebrar o voto e dessa estratégia de *marketing* pode ser lido com ênfase na dessacralização da arte e na fetichização do artista, já que a obra de arte passa a ser vista como mercadoria, a obra repousa na sua assinatura, fazendo do artista o lugar da arte. Assim, um romance é uma história ficcional, não importa qual, levando em sua capa uma assinatura: “e o renome de uma assinatura se adquire pela promoção publicitária do artista, pelo marketing de uma imagem”⁹³.

⁹¹ RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939. p.71-74.

⁹² A expressão encontra-se à p.17. Não há como me calar aqui quanto à presença de um procedimento metalingüístico que permite relacionar a voz do sujeito-narrador à do autor implícito que parece convocar a voz de parte da mídia ao se referir ao autor empírico afirmando que ele nunca gostou de exibicionismo, sempre se incomodou com o fato de “estar em evidência”.

⁹³ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996. A citação encontra-se à página 97 da referida obra.

Por isso, até certo ponto, não importaria o fato de que os livros não fossem assinados por José Costa, porque num primeiro momento, a vaidade da autoria, culturalmente arraigada, dispensaria a audiência pública, suplantando o seu alcance costumeiro quando vivida secreta e solitariamente, como nos faz pensar José Costa. No entanto, sua voz parece chamar a atenção para o momento em que se passou a inserir a figura do escritor como aquele que precisa renunciar a qualquer singularidade para cair no anonimato da produção em massa, da reprodução de uma reprodução, da difusão maciça de simulacros. É esse o tempo do pós-moderno, o tempo em que o escritor precisa procurar o novo para fornecer ao mercado.

A continuação da narrativa parece abonar tal ilação. Ver suas obras assinadas por estranhos dava a José Costa um prazer diferente, um prazer “nervoso, um tipo de ciúme ao contrário⁹⁴”. Para ele não era o outro que se apossava da sua escrita, mas era como se estivesse escrevendo no caderno do outro. E, tal fato, fazia com que se sentisse vaidoso de ser um criador discreto. Recuperemos o episódio:

Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discrição. E novos artigos me eram solicitados, e publicados nos jornais com chamada de capa, e elogiados por leitores no dia seguinte, e eu agüentava firme. Com isso, a vaidade em mim se acumulava, me tornava forte e bonito, e me levava a brigar com a telefonista e a chamar o *office boy* de burro, e me arruinava o casamento, porque eu chegava em casa e já gritava com a Vanda, e ela me olhava arregalada, não conhecia os motivos de eu estar assim tão vaidoso. Eu tinha de fato um mau temperamento...⁹⁵

⁹⁴ Ibidem, p. 17.

⁹⁵ Ibidem, p. 18.

A continuação da fala de José Costa mostra como a vaidade trouxe conseqüências para ele. Gostava de ficar horas depois do expediente “namorando” seus artigos, fato que não foi entendido por Vanda, sua esposa, apresentadora de telejornal, que “nem sabia direito que espécie de escritor” ele era, mas que, após uma discussão, lhe disse que “escrevia um catatau de coisas para ninguém ler⁹⁶”, provocando, assim, o rompimento da relação e sua saída de casa. De fato, o orgulho que confessa o narrador mostra que a profunda importância dada à autoria, nas redes de poder de uma arte mercadológica, que emaranham nome de autor e obra, continuam presentes mesmo nos textos de falsa autoria.

Foi, então, a partir desse seu rompimento com Vanda que José Costa lembrou-se do convite, recebido meses antes, para o encontro anual de autores anônimos em Melbourne, que aconteceria no dia do aniversário de sua esposa, data que, sem querer, acabou sendo registrada por ele.

José Costa, agora, relata sua primeira participação no congresso mundial de escritores e diz que, após ouvir depoimentos pessoais, constrangedores, passa a comparar o encontro com uma convenção de alcoólatras anônimos “que padecem não de alcoolismo, mas do anonimato⁹⁷”, tamanha a necessidade dos participantes em disputarem o microfone para um “festival de vanglórias”. Ele narra:

“Na terceira noite, eu estava mesmo decidido a abandonar a sala, quando o microfone caiu na minha mão e os circunstantes cruzaram os braços a me observar. Eu era o calouro, eu era talvez um elemento estranho, eu andara ouvindo confissões comprometedoras, eu não tinha saída, meu silêncio seria um acinte⁹⁸”.

⁹⁶ As expressões citadas encontram-se em BUARQUE, op.cit., p.18.

⁹⁷ Ibidem, p. 20.

⁹⁸ Ibidem, p. 20.

José Costa, convencido de que era impossível manter-se em silêncio, fala, e sua fala deixa entrever a necessidade de se fazer ouvir: “trata-se para o autor, não tanto de contar o que sente e pensa, mas de dizer o que faz”⁹⁹; entre as idas e vindas daqueles que pronunciam a palavra no encontro desses escritores, o procedimento é transformar cada fala numa propagação do que cada um deles faz. Por isso, entre fragmentos embaralhados de todos os artigos que lhe vinham à cabeça, sua fala “já era uma compulsão”. Ele diz que “fervia, falava, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som¹⁰⁰”. Perceba-se, na reiteração do verbo falar, a linguagem do narrador ao contar como reagira ao fato; surpreendido pelo desejo de falar, José Costa sente-se agora “leve”, “magro”, “oco”.

Essa postura compulsiva, capaz de fazer com que José Costa fale incessantemente, é correlata à excitação de uma enunciação que se quer coletiva, a fim de tornar a língua convulsiva¹⁰¹. Assim, compulsão e convulsão se constituem na fala do narrador.

De fato, ao falar, o sujeito-narrador acaba por se revelar em enunciados que expressam, principalmente, suas atitudes em relação àquilo de que fala. Assim, reforça-se a idéia de a linguagem ser, de fato, o lugar de constituição do sujeito e o caminho que lhe resta para perscrutar sua própria existência. A linguagem de José Costa revela, num jogo metalingüístico, uma das funções da própria linguagem, que é a função emotiva; por isso, o narrador afirma estar “emotivo”, pois expressou pela linguagem suas emoções, manifestando, com isso, a satisfação de uma demanda de origem pulsional, ser senhor do seu próprio dizer. No entanto, tal satisfação é logo recalcada, já que, ao chegar ansioso para o encontro no dia seguinte, José Costa se depara com o silêncio “os poucos que se dispunham a tomar a palavra

⁹⁹ DELEUZE, op.cit., p.17.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 21.

¹⁰¹ Cf. DELEUZE, op.cit., p.67.

falavam baixo, longe do microfone, lembrando as agruras de um ofício de que tantos desertam, em busca de fortuna e popularidade¹⁰²”. E com efeito, fazer a linguagem cair no silêncio, produzir o vazio na linguagem é também uma forma de afetar a língua não só no que ela designa, mas no que lhe é permitido designar. E continua, solicitando ao interlocutor que entenda sua fala sintomática quanto ao sentimento de indignidade pessoal e de abandono de suas exigências morais e sociais, isto é, o desvelamento, o desprestígio de sua função como escritor que vai ferir o seu orgulho, a sua vaidade e vai, decerto, desencadear a fuga da linguagem e a erraticidade desse sujeito-narrador. Diz José Costa

“Prestavam-se homenagens a companheiros ausentes, falecidos no abandono ou internados em asilos para *esquizofrênicos*, ou ainda *delatados*, identificados publicamente, alguns até *perseguidos e condenados* em seus países por delito de opinião, profissionais que por princípio opinião não têm¹⁰³”. (grifos nossos).

É preciso frisar, ainda, que a fala do narrador José Costa, ainda que confusa, é uma forma de ele experimentar o simulacro de ser sujeito de sua própria fala; trata-se, pois, da busca da individualização que, como vimos, precisou ser abandonada pelos escritores na sociedade pós-moderna. De fato, é esse o trajeto proposto por Lacan para o sujeito, uma vez que ele, o sujeito, só adquire sua individualidade, sua singularidade, quando se insere na ordem simbólica, que tem o poder de conduzir e determinar a própria humanidade. A fim de adquirir sua individualidade, o sujeito deve, então, fazer a ligação entre o “real” e o “simbólico” e, necessariamente, passar pelo imaginário, entendido por Lacan como

uma relação dual, um desdobramento em espelho, como uma oposição imediata entre a consciência e seu outro, onde cada termo passa de um para o outro e se perde

¹⁰² Ibidem, p. 22.

¹⁰³ Ibidem, p. 22.

nesses jogos de reflexos. É assim que a consciência, na procura de si mesma, crê se encontrar no espelho das criaturas e se perde no que não é ela.¹⁰⁴

Há, ainda, uma outra interpretação que se refere não só ao fazer literário, mas também, e, sobretudo, à figura do escritor e seu lugar na sociedade. Refiro-me àqueles que são esquecidos pela sociedade e também àqueles considerados loucos, que são segregados e discriminados, recebendo, pois, um lugar de estrangeiro na sociedade. Assim, afirmar que alguns escritores ausentes estariam internados em asilos para esquizofrênicos é reconhecer a literatura como lugar de estranhamento¹⁰⁵ e, portanto, de silenciamento, uma vez que o esquizofrênico não controla o seu dizer, que passa a ser visto como sem sentido. Desse modo, ele delira, sendo, então, preciso que seja calado por constituir uma “ameaça à ordem constituída”¹⁰⁶.

Mas, como demonstra a própria história da literatura, muitos escritores foram silenciados, exilados, perseguidos e condenados por ameaçarem pelos seus dizeres o imaginário social, ou os aparelhos repressores e ideológicos do Estado¹⁰⁷. Assim, não podemos deixar de fazer uma analogia com a história artística do escritor Chico Buarque, autor empírico, que na época da ditadura precisou se auto-exilar para fugir da perseguição num período em que os artistas estavam fadados ao silenciamento, sendo-lhes proibido

¹⁰⁴ LACAN apud LEMAIRE, A. *Jacques Lacan: uma introdução*. Trad. Durval Checchinato. Rio de Janeiro: Campus, 1979, p. 111.

¹⁰⁵ Novaes afirma que a esquizofrenia, cujo efeito de estranhamento é encontrado nos dizeres, está também presente na produção artística (literatura, pintura, escultura, cinema, artes cênicas...) embora, nela, esse efeito de estranhamento seja produzido na própria arte, sobre o outro (empírico) diante da obra e sobre o próprio artista. NOVAES, Mariluci. *Os dizeres nas esquizofrenias: uma cartola sem fundo*. São Paulo: Editora Escuta, 1996. p.81.

¹⁰⁶ A expressão encontra-se à p.45 do trabalho de Novaes, referido na nota anterior.

¹⁰⁷ Cf. ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

expressar qualquer opinião contrária à ordem estabelecida. Além disso, o compositor também se valeu de pseudônimo, como se precisasse de um *ghost writer*, para poder se expressar. De fato, parece haver um outro sujeito, mascarado na fala do narrador, que compreende o autor cuja voz ali está insinuando-se à espreita¹⁰⁸.

Retomando, pois, o trajeto de José Costa, vimos que, sentindo-se meio perdido, José Costa volta do congresso e retorna para sua esposa Vanda, como ele mesmo diz, “foi aí que, despojado de amor-próprio, engravidei a Vanda¹⁰⁹”. Note desde já na sua fala que essa paternidade parece indesejada.

A situação de inquietude parece gerar um conflito psíquico em José Costa, situação que se complica ainda mais quando ele volta para a agência e percebe que lá a sua posição em relação à sua profissão também é conflituosa: Álvaro desejava ter mais escritores anônimos e decidiu “terceirizar” algumas das tarefas de José Costa. O narrador, então, pressente o surgimento do outro, dos outros aos quais serão transferidas suas atividades de escritor. Desse modo, em um primeiro momento, torna-se possível a leitura do eu, primeira pessoa, que precisa sobrepor-se a um outro, ao ele, terceira pessoa, como forma de se fazer valer como sujeito de sua vida e de sua linguagem, preservando, assim, seus direitos autorais. Vejamos:

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o 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 a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo.¹¹⁰

¹⁰⁸ Vale lembrar, conforme já deixei antever em outro ponto des te trabalho, que não pretendo com essas ilações debater sobre o lugar do autor na escritura, pois sei que tal discussão é um dos pontos mais áridos dos estudos literários.

¹⁰⁹ BUARQUE, op.cit., p.22.

¹¹⁰ Ibidem, p. 23.

Ora, o que Álvaro queria era reduplicar a própria imagem de José Costa, criar outros *ghost writers* que lhe reduplicariam não só a imagem, mas o estilo e a escrita. Dessa maneira, José Costa se viu como ator reproduzido por outros *ghost writers* que como personagens estariam ali representando. Nesse momento, mais do que como escritor, o narrador se define como um ator, o fingidor por excelência, que incorpora máscaras e dramatiza a narrativa.

Esses rapazes não eram aprendizes, mas sim seres duplicados. José Costa, após a leitura de um artigo de um dos *ghost writers* e, após perceber que as palavras que lhe vinham à mente caso estivesse ele mesmo produzindo o artigo seriam as mesmas escritas pelo rapaz, deixa à mostra a leitura que permite reconhecer que saber as falas de seus duplos significa ser cada um deles, afirma:

Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação.¹¹¹

Psicanaliticamente, pode-se intuir, ainda, esse embate entre o eu e um suposto ele, essa resistência a essa terceira pessoa, a esse elemento que, num certo momento de construção da subjetividade, é visto como o intruso que vem romper a relação dual do sujeito com aqueles para quem ele escreve como sombra. No entanto, o embate é ainda maior porque José Costa reconhece que não se trata apenas de uma terceira pessoa, mas do seu duplo, aquele “estranho íntimo e desnorteante” que passa a dividir com ele o mesmo tempo e espaço.

¹¹¹ Ibidem, p. 24.

Essa divisão tormentosa, certamente refere-se à duplicidade do ser humano, sua tentativa de entender-se e voltar-se para dentro de si mesmo. Assim, a narrativa trabalha a tensão entre as fronteiras da razão e da loucura, a possibilidade de rompimento e mistura do imaginário e do simbólico através da exploração da pluralidade de personagens que são índices do aspecto transitório do sujeito que, sempre cindido, mostra-se dividido, multiplicando-se, externamente, na busca de si mesmo por meio de várias imagens em que se reflete. Nesse processo ocorre, então, a multiplicação ou despedaçamento do sujeito-narrador que se multiplica à medida que assume os papéis e se mira nos espelhos que os outros fornecem, para depois, dividir-se, tentar voltar-se para si mesmo em busca de autoconhecimento; por isso, ao perceber que estava cercado por seres duplos, José Costa tenta recolher-se, busca a solidão, procura investir em outra tarefa, criar autobiografias e justifica-se:

Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para um quartinho que estava servindo de depósito, atrás da sala da recepção. Ali recuperei o gosto pela escrita, pois os artigos para a imprensa me deprimiam, eu já tinha a impressão de estar imitando meus êmulos. Passei a criar autobiografias, no que o Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida¹¹².

Novamente, a narrativa permite a entrada da discussão sobre a literatura como produto a ser consumido no mercado. A afirmação de que o gênero autobiografia teria lugar no mercado, por tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida, mostra o lugar ocupado ou a ausência desse lugar destinado à literatura na lógica da contemporaneidade. É,

¹¹² Ibidem, p. 25.

pois, o mercado que decide o que será consumido e, portanto, reproduzido. É a visão do artista capitalista, aquele que deve produzir a demanda, aquele que se tornou um pequeno empresário¹¹³.

Retomando a narrativa, antes de partir para a Turquia, José Costa havia se comprometido a escrever uma autobiografia de um executivo alemão. Agora, após todo esse devaneio no balcão do quiosque, decide ir até à agência encontrar com Álvaro e o alemão que o aguardavam, mas o alemão já havia ido embora e novamente, a reiteração do signo preguiça parece mostrar, no tom da fala do narrador, sua insatisfação e um desejo de fuga, já que ele decide voltar para casa sem falar com Álvaro.

2.5. O Ginógrafo: memórias romanceadas

O trabalho de produção da autobiografia romanceada do empresário alemão Kaspar Krabbe, homem de negócios radicado no Rio, torna-se para José Costa uma tarefa árdua. Decidido a recolher-se no “quartinho” para criar autobiografias, grava a história do alemão, mas, ao se sentir incomodado com as intromissões de Álvaro, conta que só consegue sentir-se confiante para produzir o texto quando Álvaro e “seus rapazes” não se encontram mais na agência. Tal impedimento para o seu trabalho de produção é rapidamente abonado pela situação de conflito, já referida anteriormente, pela qual passa o sujeito-narrador e que aumenta com o surgimento desses duplos com quem o sujeito-narrador não consegue se comunicar e tem uma relação de antinomia, de disputa. Entretanto, a dificuldade não pára por

¹¹³ Cf. COMPAGNON, op.cit., p. 91.

aí. José Costa conta que o texto não evoluía, “eu esfolava o dedo no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora¹¹⁴” e, por isso, há muito só ligava o computador para jogar paciência.

No entanto, é a sensação de ameaça, de perda, senão de humilhação que fará com que José Costa consiga escrever as memórias romanceadas. Note a reação de José Costa ao saber que Álvaro desejava terceirizar a produção da autobiografia do alemão colocando-a nas mãos de um rapaz que era gênio, “naquele instante, fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão¹¹⁵”.

A fala de José Costa, assumindo o desejo de continuar sendo considerado o “gênio” para Álvaro, reforça o caráter de angústia do sujeito-narrador, de medo de que o outro, seu duplo, tenha o seu “estilo”, seja, exatamente, como ele. Perceba-se a linguagem do narrador ao contar como reagira àquela notícia. Surpreendido, afirma “não sei se estava blefando ou se teve mesmo a intenção de me espezinhar¹¹⁶”. Esse “espezinhar” parece estar relacionado ao sentido de insatisfação e angústia, tão reiterado por outras passagens da narrativa que causam certa estranheza; assim, poder-se-ia apenas pensar em José Costa magoado, humilhado. Entretanto, vale a pena, ainda, uma outra interpretação que induz a ver no signo “espezinhar” uma relação com o signo pé, remetendo-nos à história de Édipo que jamais poderia esquecer sua ferida narcísica, de criança abandonada e também humilhada, representada pelos pés

¹¹⁴ Ibidem, p. 30.

¹¹⁵ Ibidem, p. 38.

¹¹⁶ Ibidem, p. 38.

inchados que lembravam sua mutilação inicial e presentes no significante de seu nome *Oidípus*, o de pés inchados¹¹⁷. É, pois, o retorno ao mito do qual não escapa o sujeito.

Assim, a linguagem do sujeito vai debuxando o seu conflito e a figuração da sua travessia do real ao simbólico, passando pelo imaginário, já que a idéia fixa de José Costa ser considerado um “gênio” foi reiterada por Álvaro e assimilada por José Costa que, agora, se vê prestes a perder seu posto, seu lugar. Por isso, não me furtei a pensar novamente na angústia, uma angústia propiciada pela repetição simbólica, proposta por Lacan, mostrando que o lugar ocupado até o momento por José Costa está sendo perdido no momento em que percebe que o outro, seu duplo, dessa vez é também considerado por Álvaro com o mesmo atributo que até então só lhe pertencia, ou seja, o rapaz é um “gênio”. Parece ser possível dizer que essa imagem ideal e especular foi assimilada e internalizada por meio da ordem simbólica por José Costa que, agora, sente-se ameaçado, uma vez que já internalizada essa imagem é, por certo, sua auto-imagem já cristalizada sendo posta em perigo. É, então, essa ameaça que dará ânimo para que a produção da autobiografia do alemão seja produzida.

Além disso, se estamos direcionando nossa leitura para o lugar da literatura na “sociedade do espetáculo”¹¹⁸, podemos pensar que, transformado em máquina reprodutora, no domínio crescente do mercado sobre a arte, o escritor assume um não-lugar, uma estrangeiridade em relação ao seu papel nesse contexto.

Voltando-se para o trabalho de produção da autobiografia, José Costa narra as aventuras amorosas de um alemão, um estrangeiro, que se “obnubila” com as belezas do clima tropical do Rio de Janeiro; apaixona-se por uma mulher chamada Teresa assim como se apaixonou por seu idioma ao ouvi-la cantar, escreve em suas pernas as primeiras palavras da

¹¹⁷ Cf. MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão Veredas*, Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.29.

¹¹⁸ A expressão é de DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

língua nativa, acaba sendo abandonado por ela, que o troca por um cozinheiro suíço e sofre de uma “alopécia de fundo nervoso”, motivada pelo abandono, que lhe faz perder todos os pêlos do corpo. Depois disso, vive sucessivos amores até conhecer aquela que lhe ensinou a escrever de trás para diante.

Farias¹¹⁹ sublinhou em sua leitura de **Budapeste** algumas pistas que apontam para o fenômeno da intertextualidade e reforçam o sentido de circularidade do romance. O fato de o texto ser escrito no corpo da mulher amada, em dias e noites sem pausa, e, ainda, o fato de a mulher apagar de noite o que de dia fora escrito “para que [...] jamais cessasse de escrever meu livro nela¹²⁰” seria, segundo Farias, uma referência à tecelagem de Penélope, similantemente feita e refeita na alternância de dias e noites. A produção do livro é tecida como a de um filho, “e engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas¹²¹”, num procedimento que lembra ao de Xerazade, numa narrativa também circular, cujo enredo gira em torno de uma gestação que surge enquanto o personagem gera sua própria história, narrada em mil e uma noites. Farias mostra, ainda, que tal procedimento também foi retomado por Borges em “As ruínas circulares”, ao dar voz a um narrador que sonha que urde um filho “em mil e uma noites secretas¹²²”, sendo ele próprio, o sonhador, uma projeção fantasmal de um sonho.

Há, ainda, uma outra leitura já apontada pela crítica na qual a utilização do nome próprio Teresa estaria fazendo uma possível alusão à paródica canção “País Tropical”, de Jorge Ben Jor. No entanto, o meu intuito aqui é direcionar a leitura desse nome próprio para

¹¹⁹ Op.cit., p.397.

¹²⁰ BUARQUE, op.cit., p.40.

¹²¹ Ibidem, p.40.

¹²² BORGES, Jorge Luiz. “As ruínas circulares”. In: *Ficções*. Trad. De Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1976, p.44.

sublinhar uma conotação da sexualidade feminina, numa alusão à canção Teresinha, de Chico Buarque. É que essa canção foi composta para a “Ópera do Malandro”, em 1978, e encontra seu fundamento em um movimento dialógico duplo: de um lado, trava um diálogo com a cantiga folclórica “Teresinha de Jesus”, canção-de-roda tão popular nas brincadeiras infantis; de outro lado, com o Barbara’s Lied, da Ópera dos Três Vinténs de Brecht. De fato, há no nível melódico da canção quase que uma citação da canção folclórica. Por isso, a canção de roda é tomada como molde da canção Teresinha¹²³.

O nome próprio Teresinha está modalizado por se tratar de um substantivo no grau diminutivo, o que revela uma gama de afetividade com relação à figura feminina. Note, no entanto, que, diante do terceiro homem, a quem Teresinha dá a mão, ela vira mulher (Também a Teresa do alemão lhe deu a mão) e, portanto, já não é mais criança, é Teresa, que passou por um processo de amadurecimento e teve o encontro com o masculino, o “terceiro”, o outro. Assim, a história da personagem Teresa, descrita em “O ginógrafo”, e a da Teresinha, apresentada no poema-canção, têm em comum o fato de demonstrarem “o desenvolvimento afetivo e sexual da mulher nos seus confrontos masculinos”¹²⁴. Não deixamos de pensar ainda na figura do autor empírico sempre a tematizar o feminino em suas composições, como comprova a sua fortuna crítica.

¹²³ Defendi tal leitura na dissertação de mestrado, mostrando que a canção Teresinha parece ter-se desenvolvido da segunda estrofe da cantiga infantil, uma vez que cada verso inicial de suas três estrofes estaria coordenado aos versos da canção infantil, relação comprovada pelas marcas presentes no texto, principalmente pelos numerais ordinais acompanhados do artigo definido. Cf. TARDIN, Micheline Mattedi Tomazi. *Cantigas de acordar: marcas de sujeito e história no enunciado poético de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC-MINAS, 2002.

¹²⁴ A expressão é de MENEZES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 118.

Vale a pena adiantar-nos mais à frente para argumentar sobre as remissões circulares do romance. Para tanto, destaco os tercetos finais do poema apócrifo, tematizado em **Budapeste**, Tercetos secretos, que se denominam justamente “Crepúsculos especulares¹²⁵”.

O livro *O Ginógrafo*, com capa cor de mostarda, título em letras góticas, como o romance de Chico Buarque, é elaborado em dupla escrita, pelo ginógrafo, no corpo da mulher amada, e digitado, de fato, pelo *ghost writer* no computador, e termina com uma frase que é retomada nos mesmos termos no final de **Budapeste**, conforme já deixei antever. Assim, a reprodução circular da frase “e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa¹²⁶” presente na autobiografia do alemão e no desfecho de **Budapeste**, em suas duas configurações literárias, mostra a própria autobiografia apócrifa de José Costa, escrita pelo Sr... Hungary, além de apontar, também, para o romance de Chico Buarque, como seu pastiche.

Segundo Farias, ocorre em **Budapeste** um duplo pastiche autobiográfico, veiculado pela circularidade do romance e, dessa forma, “a transcrição reiterada do final d’O ginógrafo, no final de **Budapeste**, assinala a simultaneidade entre o momento de fabulação do romance e o de sua leitura¹²⁷”, ilação que pode ser comprovada pela voz do narrador “agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia¹²⁸”.

É importante mostrar algumas mudanças lingüísticas na estruturação discursiva dessas duas frases que, aparentemente, se repetem de forma idêntica. Na construção da frase presente no desfecho da obra “O Ginógrafo” (e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me

¹²⁵ A expressão encontra-se em BUARQUE, op.cit., p.140.

¹²⁶ Ibidem, p.40.

¹²⁷ FARIAS, op.cit., 398.

¹²⁸ BUARQUE, op.cit., p.174.

fez beber da água com que havia lavado a blusa), frase 1, temos o uso do relativo “cujo”, seguido do substantivo “leite”, na função de objeto direto topicalizado, a forma verbal proclítica “me fez beber” e a utilização do artigo definido “a” antes do substantivo “blusa”. Já na obra *Budapeste* (e a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa), frase 2, temos o uso da forma relativa “de quem”, seguida da oração em ordem direta (SVO), a expressão verbal “me deu de beber” e o pronome possessivo “sua” antes do substantivo “mulher”. Ora, tal mudança não nos parece aleatória: a mulher amada simboliza o feminino, as palavras água, leite e blusa seriam conotações dessa simbologia; em 1, temos um sentido de obrigatoriedade na utilização do verbo fazer, além de a topicalização de “leite” + artigo definido para o substantivo blusa que pode estar representando metonimicamente o seio (a blusa pelo seio), o que indicaria a forma mais pulsional e mais cultural; em 2, a troca do verbo fazer pelo verbo dar indica uma doação e não uma obrigatoriedade; além disso, o uso do “sua” reforçaria uma postura mais consideradora da mulher. Tal uso mudaria a força do sentido de “sorver”: entre consumir ou ser consumido por um leite (feminino) de forma imposta; e absorver ou impregnar-se de um leite (feminino) que é cedido. Entre o fazer por obrigação e o fazer por doação estaria a figura do escritor...

CAPÍTULO 3

AS TROCAS SIMBÓLICAS ENTRE NARRATIVA DE FICÇÃO E POESIA

3.1. A reificação da palavra e do estilo

Vimos que o narrador-personagem de **Budapeste** é um *ghost writer* que escreve para os outros e, por conta de sua profissão, vive na sombra e no anonimato. Assim, José Costa nos foi apresentado na narrativa como um sujeito dividido entre dois espaços geográficos, duas mulheres, duas línguas, dois filhos. José Costa, sujeito-escritor-fantasma, cuja imagem é reduplicada, é marcado em sua prática de escritura pelo silêncio, pelo anonimato. Esse *ghost writer* silenciado que está pelo seu próprio ofício teria como fuga, como possibilidade de fala, o congresso anual de escritores anônimos, lugar único, desejável e possível para que nosso narrador pudesse ter a sensação-certeza de ser, ele mesmo, escritor, de sentir-se dono de seu discurso.

No entanto, vimos que nesse lugar onde o escritor poderia fugir da clandestinidade, nesse lugar onde ele poderia experimentar o gozo, a felicidade de revelar sua prática de escrita, ele é recalçado, também silenciado. Desse modo, diante da leitura empreendida até aqui, encontramos-nos diante de um sujeito angustiado, cindido, duplicado, que busca na prática de escrita, na literatura, a captura de sua própria vida.

Dialogando com Bakhtin, no capítulo anterior, apenas de passagem, reconheço, foi apresentada a relação entre a *palavra reificada* e o estilo. Também superficialmente, como consequência dessa relação, comecei a discorrer sobre o jogo especular entre escritor/ autor conhecido, o que ocupa as primeiras posições na lista dos mais vendidos, e a legião de

anônimos, sonhando com a possibilidade de um dia deixar o anonimato, tornando-se conhecido, diríamos: *autor reificado*.

Procurando retomar essas questões, acredito que as adversidades autorais de José Costa, como *ghost writer*, inscrevem-no como cindido, angustiado, duplicado, porque, bem mais que exclusão, o par autor famoso/autor anônimo diz respeito a um tipo de modelo social, a que podemos chamar de sociedade do mercado, na qual é necessário existir uma legião de anônimos – e não apenas no contexto autoral da cultura literária – para que o autor famoso venha a ser possível como *palavra reificada*, no sentido mesmo de figura de adoração e mistificação.

O anônimo não é, nesse contexto, um fracassado e incompetente, mas o pré-requisito ou a premissa para a existência do seu oposto, o famoso. É nesse particular que penso que a questão que se coloca não é a de que o anônimo não tem talento e o famoso, sim, mas simplesmente a da função social do anônimo e a do famoso e, portanto, da palavra reificada.

Assim como *reificamos* as mercadorias, na sociedade burguesa, a nossa, tornando-as mais importantes que as pessoas, o autor conhecido ou famoso nada mais é que um *reificado*, numa sociedade de *reificação*. Num contexto sócio-histórico em que poucos se apropriam dos bens simbólicos e materiais, sempre coletivamente produzidos, ser autor famoso e ser autor anônimo constituem a cara e a coroa de uma mesma moeda: a que existe para não reconhecer que somos todos autores transindividuais, já que, seja no plano da singularidade de uma obra literária, seja no da propriedade de uma marca, por uma empresa, o anonimato da multidão nada mais é do que uma estratégia ideológica para disfarçar a “autoridade” - o autor? – da apropriação de poucos em relação ao que é por excelência fruto de um esforço coletivo e comum.

Nesse contexto, a *reificação* do autor, sua consagração literária, bem mais que apontar a legitimidade autoral do talento e do gênio, inscreve um dentre muitos pontos de inflexão em que o reificado – o autor genial, um modelo caro de uma mercadoria qualquer – existe porque na outra ponta há uma multidão *reificante*, para não dizer, e já o dizendo, que na outra ponta há uma cultura literária mercantilizada, sendo a obra literária, o autor, o narrador, o personagem, o estilo referenciais sempre passíveis de serem reificados, donde podemos concluir que também são passíveis de serem comprados.

É aí que podemos interpretar o *ghost writer* como aquele que vende a criação literária, a arte, a escrita, a linguagem, o talento e o gênio, porque, num modelo social em que a mais-valia se inscreve na produção sem fim de mercadorias – logo de fetiche –, nada escapa das relações sociais mercantilizadas. Tudo é vendido e, para tanto, tudo deve ser transformado em objeto de desejo, de adoração. Tudo pode ser *reificado*.

Inevitável, nesse particular, é a referência ao fetichismo da mercadoria, de Marx¹, sendo também, uma vez tendo avançado até aqui, igualmente inevitável citá-lo:

A primera vista, parece como si las mercancías fuesen objetos evidentes y triviales. Pero, analizándolas, vemos, que son objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos. Considerada como valor de uso, la mercancía no encierra nada de misterioso, dando lo mismo que la contemplemos desde el punto de vista de un objeto apto para satisfacer necesidades del hombre o que enfoquemos esta propiedad suya como producto del trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre hace cambiar a las materias naturales de forma, para servirse de ellas. La forma de la madera, por ejemplo, cambia al convertirla en una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, sigue siendo un objeto físico vulgar y corriente. Pero en cuanto empieza a comportarse como mercancía, la mesa se convierte en un objeto físicamente metafísico. No sólo se incorpora sobre sus patas encima del suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera empiezan a salir antojos

¹ MARX, Carlos. *El Capital*. Trad, Wenceslao Roces. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973.

mucho más peregrinos y extraños que si de pronto la mesa rompiese a bailar por su próprio impulso.²

Seguindo o raciocínio de Marx, ou partindo dele, o que é uma obra literária senão uma mercadoria cheia de sutilezas metafísicas e “traços teológicos”? Nesse mesmo plano, o autor famoso, como palavra *reificada*, é igualmente fruto dessas sutilezas metafísicas, sendo o anonimato a consequência direta dessa circunstância, donde se conclui que José Costa, como *ghost writer*, logo, como anônimo, pode ser interpretado como o outro lado do espelho, ou o simulacro do reflexo, a contracapa do livro, seu conteúdo implícito a dizer que o autor “verdadeiro” não passa de um *ghost writer*, que somos todos *ghost writers*, porque produzimos, circulamos, vendemos e compramos *reificações*, porque, sabendo que a origem não existe, que não existe o autor unidimensional, dono único de um artefato cultural, posto que tudo é fruto de uma intensa produção cultural coletivamente constituída. De muitas e diferentes formas, nesse sentido, o *ghost writer*, aquele que assume a autoria “original” de uma obra, tem também seus *ghost writers*.

De qualquer forma, na sociedade da reificação, ser *ghost writer* é ser anônimo; podendo ser, portanto, o desejo de se tornar famoso, sendo essa a referência de José Costa, contra a qual ele curiosamente vai chocar-se, a partir de seu inverso, a partir de outra língua, igualmente periférica, o húngaro; língua a partir da qual o seu nome doravante famoso se torna Zsoze Kósta, quase que um anagrama, uma tradução anagramática, em forma de

² À primeira vista, aparece como se as mercadorias fossem objetos evidentes e triviais, mas analisando-as, vemos que são objetos muito intrincados, cheios de sutilezas metafísicas e traços teológicos. Considerada como valor de uso, a mercadoria não encerra nada de misterioso, dando no mesmo que a contemplemos desde o ponto de vista de um objeto apto a satisfazer as necessidades do homem ou que a enfoquemos essa propriedade sua como produto do trabalho do humano. É evidente que a atividade do homem transforma a forma das matérias naturais, servindo-se delas. A forma da madeira, por exemplo, muda ao converter-se numa mesa. Não obstante, a mesa segue sendo madeira, continua sendo um objeto vulgar e corrente. Mas, quando começa a comportar-se como mercadoria, a mesa se transforma em um objeto fisicamente metafísico. Não só se comporta, com seus pés, acima do solo, mas também se põe de cabeça acima de todas as mercadorias, e de sua cabeça começa a surgir vícios muito mais peregrinos e estranhos que, de súbito, a mesa começa a dançar com seu próprio impulso. A citação encontra-se à página 38 da obra de Marx referida na nota anterior.

segredo: o segredo de um *ghost writer* se sobrepondo a outro, vício teológico em que o autor famoso assume, ou tem a pretensão de Deus, figura de adoração.

Bem mais que uma espécie de clube dos frustrados, o encontro internacional dos autores anônimos nada mais é do que o lugar do ritual teológico da multidão de *ghost writers* reproduzindo, como simulacro, o fetichismo dos encontros, conferências, congressos, nos quais os autores famosos se apresentam como ideal de ego.

Nesse sentido é que é possível dizer que o encontro dos anônimos é também uma espécie de *ghost writer* do encontro dos famosos, cena de um mesmo mundo, o da adoração de poucos a partir ou tendo em vista o anonimato de muitos; ou a permanência de uma concepção monológica de autoria, porque centrada numa personalidade individual (reificada), a camuflar a evidência de que a linguagem é dialógica, é polifônica, é enunciação ou *semiosis*, produção sem fim de sentidos coletivamente tecidos e entretecidos.

3.2.O contrato simbólico da prosa e o pacto intimista da poesia

Se o encontro internacional dos anônimos pode ser interpretado como uma forma de simulacro, logo, cópia da cópia do encontro internacional dos famosos, não deixa de ser instigante a análise do seguinte fragmento de **Budapeste**:

E quando o acabou de ler o conto, ouvi a reverberação de seu trágico desfecho durante uns 143 minutos, em seis línguas diferentes. Aí o público irrompeu numa ovação, seguida de fartas risadas depois que o Sr.... declinou o nome do suposto autor, Hidegkuti István, e relacionou os prêmios literários concedidos ao célebre contista. Aplaudi também, por polidez, pois a bem da verdade não me impressionava a prosa de Hidegkuti, ou do Sr.. Também é verdade que a partir de certo ponto não lhe prestara maior atenção, pois o conto era algo prolixo, e eu já coçava as mãos, ansioso para agarrar aquele microfone. Mas o Sr. ... não pretendia largá-lo tão cedo; agitando a cabeleira

negra, pegou a ler trechos de seus romances, ensaios, peças de dramaturgia, obras atribuídas a autores os mais heterogêneos, e que entre eles não houvesse um poeta me tranqüilizou. Quase afônico, concluiu sua apresentação com um apanhado de generosas críticas daquelas mesmas obras, que publicara na imprensa com a assinatura do venerando professor Buzanszky Zoltán, levando a platéia a aclamá-lo de pé. E antes que alguém se apoderasse do microfone, saquei meu livro da maleta e atravessei a sala a passos largos. Postei-me ao lado do Sr...., que tinha na lapela o crachá: M....., Hungary, e esperei que empilhasse contra o peito seus livros com encadernação de couro. Só então ele me viu, me reconheceu, e sua pilha de livros por pouco não desabava; escorou-os com o queixo e me olhou de cima para baixo, apesar de ser bem menor que eu. Sentou-se numa cadeira lateral, entulhou outras duas com sua livralhada, e ao ver em minhas mãos uma brochura úmida, desengonçada, solta da capa, se reclinou no assento, de pernas abertas. Retesou-se, porém, assim que anunciei os *Tercetos Secretos*, poema de minha autoria outorgado ao emérito Kocsis Ferenc, com prefácio do venerando professor Buzanszky Zoltán. Eu tencionava ler, mas não li o prefácio, um autêntico Buzanszky, cujo estilo tão superior ao seu poderia humilhar o Sr.... Prefери humilhá-lo com a poesia, arte que ele ignorava, e que o faria sofrer muito mais por não saber onde lhe doía.³

De que se orgulha o agora poeta José Costa, ao ler versos de seus *Tercetos Secretos*?

Por que seus versos deixam desconcertado o orador anterior, o escritor sem nome próprio, apresentado como o Sr...? E por que um escritor sem nome próprio é ovacionado pelo público, sendo uma espécie paradoxal de *ghost writer* famoso entre os *ghost writers*? É a poesia superior à prosa?

As considerações feitas para pensar a relação entre o autor famoso e o anônimo, inscrevendo-a no mundo do fetiche da mercadoria, logo da *reificação*, são, a meu juízo, igualmente pertinentes para analisar (tendo em vista o fragmento de **Budapeste** supracitado) a relação entre a poesia e a prosa.

³ BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 144-5.

Ao dizer que não o impressionava a prosa de Hidegkutin, Zsoze Kósta, bem mais que apontar o desprezo em relação à narrativa de um autor específico, Hidegkutin, está fazendo um juízo de valor estético, através do qual o gênero poético, ou simplesmente a poesia, é concebido como uma espécie de exceção morfológica, em oposição à prosa, cujo poder de circulação, na sociedade do espetáculo, torna-a mais vulnerável a se render à mercantilização generalizada.

Se, para entrar no circuito da mercantilização é necessário se vender (logo, procurar reificar-se, para ser objeto de desejo), o gênero mais vendido, por ser o mais lido, tende a se banalizar, reproduzindo as relações sociais de *fetichização* da mercadoria, as quais, no plano da cultura literária, podem ser traduzidas como jogo de máscaras entre anônimos autores, anônimos leitores, em busca, ambos, de famosos autores, sendo que os primeiros, os anônimos autores, como *ghost writers*, perseguem os famosos porque são os que pagam mais pela mercadoria da criação.

Aceitando a premissa, nesse contexto, de que a prosa se banaliza mais que a poesia, suponho não ser circunstancial que o orador, orgulhoso de seus muitos livros de prosa, seja apresentado, no fragmento acima, simplesmente como o Sr..., logo como anônimo paradoxalmente conhecido, ou *reificado*, situação em que, mesmo sendo famoso entre os *ghost writers*, não pode se orgulhar de deter a dignidade autoral daqueles, os poetas, para os quais a sua criação, a poesia, apresenta-se como se estivesse de fora das relações de mercantilização, de banalização e de reificação, como se a poesia não fosse ou pudesse ser mercadoria.

Também é curioso, a propósito, notar que Kósta se mostra orgulhoso por ser autor de um único livro de poesia, os *Tercetos Secretos*, mesmo considerando que o personagem o

Sr... seja autor de muitos livros de prosa, tantos que os deixa sobre uma cadeira, por não poder carregá-los, deixando-os quase cair no chão.

Conforme vemos no fragmento, descritivamente, a prosa está para a idéia de quantidade, em oposição à idéia de qualidade da poesia; está para a idéia de peso (o Sr... não consegue carregar seus livros), em oposição à leveza da poesia, pois Zsoze Kósta carrega seu pequeno livro intimamente, estando, por isso tudo mesmo, orgulhoso e dotado, como poeta, de um evidente ar de superioridade em relação ao escritor Sr...

Se a prosa circula numa sociedade em que a mercadoria tem livre trânsito, ela se banaliza, configurando os espaços autorais reificados e anônimos das instituições burguesas. Logo, a prosa é marcada, pelo menos bem mais que a poesia, por duplo contrato: o cartorial, da edição de um livro por um editor, e o simbólico, que é o da circulação do livro, sua recepção por muitos leitores.

Por sua vez, a poesia, pelo menos bem menos que a prosa, por ter menos circulação, tende a não ser banalizada por contratos cartoriais e simbólicos, inscrevendo-se, assim, como pacto intimista – ao invés de contrato -, segredo entre leitores exclusivos, estando, assim mais próxima do que Jean Baudrillard chama de troca impossível⁴, lugar por excelência da alteridade, posto que a alteridade não se permite trocar, não aceita o escambo, ou a abstrata referência do abstrato papel moeda, o dinheiro, como medida de seu valor. A poesia é troca impossível porque sua troca simbólica é impossível, sendo e constituindo-se como uma espécie de terceto secreto, um terceiro em relação ao contrato simbólico, interpretável e revelável, inscrito na relação entre significante e significado, típico da prosa.

⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2001. O capítulo ou tópico no qual o autor discute a questão da troca impossível vai da página 69 a 74.

A poesia, nesse sentido, é linha de fuga que não pode ser objeto de troca porque não tem comparação possível. E é por isso mesmo que ela não se permite revelar e se constitui como segredo de alteridade: “...não podia lhe revelar que fora um escritor, em minha língua nativa. Nem ela iria acreditar se eu lhe dissesse que na língua húngara, me tornei poeta, simplesmente⁵”. Nessa fala monológica interior do personagem encontra-se a justificativa para a leitura que pretendo. Percebo aí, no processo da voz narrativa, uma entrada para uma discussão literária: refiro-me ao domínio heterogêneo da literatura e a divisão que dele advém, poesia e prosa. É preciso, pois, investigar esse jogo de palavras na voz narrativa para buscar o seu sentido. Notemos que a língua é responsável pela dualidade desse sujeito atormentado entre dois verbos “revelar” e “dizer”, entre o “ser escritor” e o “tornar-se” poeta, entre duas línguas, a nativa e a húngara, entre dois domínios literários, a narrativa de ficção e a poesia e, conseqüentemente, entre dois fazeres artísticos: escritor e poeta.

Novamente é a negação do fato que deixa o narrador dividido entre duas alternativas, entre declarar que foi escritor em sua língua nativa e contar que agora é poeta, simplesmente. Trata-se de uma diferença importante; afinal, escritor é autor de composições literárias, ficção, ou científicas, já poeta é aquele que usa a linguagem de maneira particular, que faz versos, que tem uma imaginação inesperada. Contudo, é a utilização do adjunto adverbial “simplesmente”, destacado pela própria pontuação, a vírgula, que indica na fala do narrador o sentido marginal, de exclusão do gênero poema e, conseqüentemente, do autor. Assim, afirmar a passagem de um gênero a outro, aqui, acarretará um efeito de marginalização cujas raízes podem não apenas ser encontradas na história do próprio gênero poema, mas também, como conseqüência, na consideração de que a marginalização da poesia, por ser menos lida, pode paradoxalmente ela mesma ser transformada em objeto de adoração,

⁵ Ibidem, p.134.

contexto em que temos o que pode ser chamado de *reificação* de segundo grau; da marginalidade, logo, da poesia.

Noto, então, uma espécie de hierarquia de *reificações*, a de ter sido um banal autor de prosa de ficção e a de ter se tornado um exclusivo, ainda que marginal, autor de poesia, observando a escolha e uso que o narrador faz das palavras “fora” e “tornei”, já que a mudança do tempo verbal, do pretérito-mais-que-perfeito para o pretérito perfeito ajudará a criar um efeito de sentido significativo (entre a marca do aspecto acabado do pretérito-mais-que-perfeito e a marca do aspecto perfectivo, que confirma a continuidade da cena). É, pois, por meio da língua, da linguagem, que o sujeito se revela. Ser escritor pressupõe algo real, existir como escritor, ao passo que tornar-se poeta pressupõe vir a ser, transformar-se em poeta. Da ruptura com a tradição, à ruptura com a ruptura, a literatura moderna mostra que é possível tornar-se escritor sem saber escrever⁶.

Acredito que a divisão entre essas duas práticas literárias, prosa e poema, confirma mais uma vez a divisão do sujeito, escritor e poeta, referendando os dois grandes veios de **Budapeste**, isto é, a fratura da identidade autoral e a da identidade cultural, sendo que, os *Tercetos Secretos*, como terceira margem, constituem a *estrangeiridade da e na* poesia, entendida como troca simbólica impossível, como marginalidade, por estar literalmente à margem, tendo em vista a circularidade contratual das trocas simbólicas enfeixadas em sistemas de representação reificados, nos quais as posições autor/narrador famoso, autor/narrador anônimo são o verso e o reverso de uma prática ideológica que disfarça – mesmo mostrando – que a criação é também construção comum, ainda que singular, como o é a singularidade zelosa da autoria poética, conforme podemos destacar considerando o comportamento orgulhoso de Zsoze Kósta, autor dos *Tercetos Secretos*, quando confrontado

⁶ Cf. COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

com o a profusão de textos narrativos do descuidado Sr... , o famoso autor anônimo, uma refinada ironia da narrativa buarqueana.

3.3. José Costa e Vanda: entre a cultura letrada e a cultura de massa

Em seu relato, José Costa, diante da tela da televisão, numa imagem espelhar, faz sua primeira referência a sua esposa Vanda. Ele nos conta que Vanda é apresentadora de telejornal e aponta, desde já, pistas que nos remetem aos fatores que diferenciam e destacam o jornal como discurso de informação.

Encontramos, na voz da locutora, a neutralidade e a imparcialidade caracterizando marcas tanto apregoadas pelo telejornalismo, além de um discurso de informação midiático em cuja notícia narrada é possível perceber a existência de duas características próprias desse discurso, isto é, a dramatização da notícia entre o real e o fictício, e a própria escolha do ato noticiado, o crime, demonstrando a predisposição desse gênero textual para dramas factuais.

Assim José Costa se refere à voz de Vanda, comentando a ausência de emoção em seu discurso: “A narração estava arrastada, a voz sem brilho, com certeza a Vanda tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo”; a seguir, enfatiza, ao mesmo tempo, a imagem como um dos maiores recursos que o telejornal pode utilizar para garantir credibilidade e autenticidade à notícia: “...a Vanda surgia ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, equidistante das duas notícias”⁷.

A voz da personagem Vanda representa, então, a voz do discurso midiático televisivo, sendo, pois, um discurso que *a priori* se diferencia de qualquer outro discurso da mídia de informação impressa. Partindo da premissa de que o perfil de um telejornal sugere a

⁷ BUARQUE, op.cit., p.13.

busca da captação do público pela imagem, sendo esta visão imagética um dos recursos mais importantes para garantir a fidelidade de seu público, é possível inferir numa leitura que procure mostrar a importância do papel desempenhado pela personagem para a compreensão do sujeito-narrador. Em princípio, é válido lembrar que Vanda e José Costa pertencem a mundos discursivos diferentes; a ela é atribuído o domínio do discurso referencial, informacional, enquanto a ele cabe transitar, principalmente, pelo domínio do discurso literário, não-referencial e, portanto, ficcional.

Paradoxalmente, o lugar destinado à mídia na sociedade do espetáculo é um espaço de dominação de informação, de um fazer saber que representa o poder, no sentido de que as informações são manipuladas e oferecidas aos espectadores, “aos tolos que pensam conseguir entender alguma coisa, não por se aproveitarem daquilo que lhes é escondido, mas *por acreditarem naquilo que lhes revelam!*”⁸, apenas, portanto, como informação reificada.

Ao lado de Vanda, José Costa vive um relacionamento tumultuado, marcado, sobretudo, pela ausência de diálogo, pelo embate vivido em sua própria atividade de escritor e pelo confronto com a profissão da esposa, além da experiência de uma paternidade problemática.

Logo depois de descrever a personagem Vanda como uma apresentadora de telejornal, José Costa passa a nos contar sobre o seu próprio ofício, daí inferir que a ênfase colocada nessa narrativa explica e ao mesmo tempo abona suas atitudes com relação à esposa Vanda.

Notemos que a discussão com ela traz como pano de fundo “a sopa”, cardápio servido no jantar de José Costa que, como veremos ao longo da narrativa, não varia. José Costa conta que, após ser recebido pela esposa com cara de sono, “pois acordara cedo desde

⁸ DEBORD, op.cit., p. 215. Grifos do autor.

que virara apresentadora de jornal”, e lhe perguntar se ele ainda iria querer a sopa, deu-se a confusão: enquanto ele lhe respondeu que “na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava”, ela, por sua vez, sem elevar a voz, consegue ferir profundamente o ego do nosso sujeito, ao lhe replicar que pior era ele “que escrevia um catatau de coisas para ninguém ler⁹”.

É, pois, da oposição presente na narrativa que estou tentando argumentar, do embate entre dois fazeres que se dicotomizam por apresentarem características próprias. Perceba-se que Vanda é ferida naquilo que mais caracteriza a sua profissão, ou seja, a imagem e a dramatização; ao compará-la com uma papagaia, José Costa está afirmando que ela repete algo que decorou, sem compreender o que diz, sem emoção no que diz, denegrindo sua imagem naquilo que é marca primordial para o telejornal, preocupado que está em se aproximar do telespectador. A ferida causada pela fala de Vanda em José Costa não é diferente, haja vista a importância para o escritor da figura do leitor. Assim, encontramos mais uma vez a entrada para uma discussão cujo viés é literário; se é imprescindível que haja uma relação dual entre escritor e leitor, não ter sua obra lida é também não ser reconhecido como escritor, fato que anula a dualidade necessária.

Ora, se a literatura passa a ser um bem de consumo e, se é o mercado que decide se determinada obra pode ou não ser tomada como arte, o escritor cuja obra não é explorada comercialmente, não é lida, está descontextualizado desse novo mundo da arte que é *ready-made*, ou seja, a arte é somente um produto manufaturado. A arte moderna tem por parceria a mídia, desprovida de sua transcendência, ela é especulativa, e se a literatura é uma mercadoria, é preciso que seu público-alvo, ou seja, o leitor, realmente sinta o desejo de possuí-la. Se o escritor, na pós-modernidade, não criar o novo, entendido como capacidade de

⁹ As expressões aspeadas encontram-se à p.19 de BUARQUE, op.cit.

criar estilos reificados e reificáveis, se o “cardápio não variar”, então seu ofício está condenado ao fracasso.

De fato, esse contexto mostra que escrever, ser um artista literário, alguém que é pago por ter, entre outras coisas, certa queda e certo gosto pela linguagem, “é parecido com ser um oculista míope ou um dançarino de balé obeso”¹⁰. Além disso, ao sugerir uma discussão cuja entrada se dá na problemática de vida do criador literário, a narrativa parece apontar mais para a impossibilidade da literatura na contemporaneidade do que para o seu triunfo.

A narração desse episódio de desavenças na fala de José Costa culmina com sua ida ao congresso mundial de escritores. Se, de fato, Vanda não sabia que espécie de escritor ele era, como ele mesmo diz, e, ainda, se ele mesmo é e sente-se um *ghost writer*, é preciso encontrar uma forma de poder mostrar-se como escritor, conforme já adiantamos anteriormente.

No entanto, como meu interesse é a relação do casal e a importância dessa relação para entendermos o sujeito Costa, vou me ater, agora, nas duas vezes em que ele volta do encontro com escritores anônimos. Sua ida ao encontro, em Melbourne, como vimos, é marcada pela discussão com Vanda; a ferida causada pelas palavras dela e a necessidade de se mostrar como escritor são fatores responsáveis por sua decisão em participar do encontro com os escritores anônimos. Entretanto, como já vimos anteriormente, ao voltar, deixa sobressair a sua insatisfação ocasionada pela participação no congresso: sentindo-se despojado de amor-próprio, ele reata sua relação com Vanda e tem um filho com ela.

¹⁰ EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. A citação encontra-se à página 114 da referida obra.

Já em sua segunda participação no congresso, em Istambul, Costa, mais amadurecido como escritor de biografias, de memórias, de romances autobiográficos, após levar para o encontro uma de suas produções, o livro “Inventário Passional”, cuja leitura foi aplaudida pelos participantes, narra sua volta, sua passagem por Budapeste.

Vale notar que esse “Inventário Passional”, produzido para um “velho criador de zebu dos cafundós do país”¹¹, é um exemplo daquela leitura feita anteriormente sobre pessoas que precisam de *ghost writers* para se colocarem em evidência.

José Costa segue, então, narrando seu (re)encontro com Vanda. Esse seu relato é marcado por um fato interessante no que se refere à manifestação do duplo na obra; refiro-me ao objeto espelho e sua utilização, a fim de marcar o encontro dos dois. Ao chegar em casa, é pelo espelho que ele se encontra com Vanda, ouve-se sua voz dizer: “Dei um passo à frente e me encostei nela, que descalça mal passava do meu queixo, e durante um bom tempo nos fitamos pelo espelho, eu apertando os quadris dela como ela gosta¹²”. Ora, se o signo espelho pode nos levar à leitura dessa relação amorosa como uma relação especular, numa tentativa de somar o amor ao duplo que dele emana, ou seja, a noção de alma gêmea à noção do outro como espelho possível, marcando, inclusive, a própria estrutura espelhar de todo o romance, a narrativa também nos mostra que o relacionamento do sujeito-narrador com Vanda vai além, pois remete diretamente para a compreensão da duplicação do sujeito da enunciação no que se refere à sua identidade autoral fraturada, uma vez que em nossa leitura estamos enfatizando a voz de Vanda como aquela que representa a mídia, esse outro espelho que institui, em relação à cultura letrada, outra espécie de duplo, a saber: o da criação escrita – ainda que da banalizada prosa – e o da criação televisiva, o que indicia a projeção ou a ficção ou a

¹¹ BUARQUE, op.cit., p. 25.

¹² BUARQUE, op.cit., p. 27.

figuração do jogo do duplo ou de outro duplo jogo: o do suporte midiático, elétrico-magnético, da tela imagética da televisão, encarnado ficcionalmente em Vanda, com o suporte gráfico-letrado, dos personagens de papel, inscrevendo este último tanto o lugar de apresentação e de representação seja do gênero poético, seja da prosa, sob o signo adverso da persona do *ghost writer*.

Na minha leitura, Vanda é a figura feminina cuja voz, numa primeira ilação, representa a mídia, ela é a locutora que “sempre tem resposta para tudo”, que só ouve o que deseja, além, também, de na sua profissão só noticiar o que interessa à mídia televisiva. O relato de José Costa desenha essa imagem através das construções lingüísticas, deixando refletir na própria linguagem, no jogo entre significantes, o significado que quer acentuar.

Assim, José Costa vai marcando criticamente a posição desse efeito especular em sua escritura. O conflito, por exemplo, entre as duas personagens, figurado nas duas profissões, aparece assim: “É verdade que a Vanda tampouco se preocupava em saber que grandes escritores eram esses que eu encontrava todo ano, em congressos que ninguém noticiava¹³”. Se José Costa encontra-se ao lado desses “grandes escritores”, sendo, inclusive, um deles, Vanda pertence a outro grupo, o da mídia televisiva que não se interessa em divulgar tais notícias. Lê-se aqui mais uma fina ironia crítica ao discurso televisivo midiático e sua preferência em se ater a dramas factuais, tragédias, crimes, drogas..., deixando de lado ou dando pouca importância a notícias de cunho cultural.

O mesmo recurso encontra-se, um pouco mais adiante, quando José Costa narra a sua ida e a da esposa a uma recepção no consulado da Hungria, em homenagem ao poeta Kocsis Ferenc:

¹³ BUARQUE, op.cit., p. 31.

A caminho da praia do Flamengo improvisei elogios a Kocsis Ferenc, o grande intérprete da alma húngara, e citei os Tercetos Secretos como sua obra mais notável. Inventei na hora, esses tercetos, mas sem demora Vanda afirmou conhecê-los, tendo lido a respeito em suplemento literário. Acrescentou que o livro de Kocsis fora muito premiado, lançado num catatau de países, traduzido até em chinês, e era um deleite ouvi-la assim falando à toa, eu ria por dentro, eu sempre me vingava de gostar da Vanda.¹⁴

Percebo nessa passagem que José Costa fica sabendo do evento ao ler numa coluna de assuntos culturais e, ao falar sobre o poeta com Vanda, noto novamente em sua fala a ironia crítica, marcada pela utilização do discurso indireto livre. Da mesma forma que José Costa, ao falar do poeta, inventou a sua obra “Tercetos Secretos”, Vanda inventou ter lido sobre o assunto, numa alusão clara ao que muitas pessoas fazem ao serem solicitadas a dizer algo sobre alguma obra literária: leram sobre ela em um suplemento literário. Note aí que a importância da fala de Vanda não é para o poeta como aquele que representa “o grande intérprete da alma húngara”, ou seja, para a sua escritura, mas para a obra em si e as estratégias de *marketing* que a fizeram ganhar prêmios, ser traduzida em outros países. Portanto, o falar à toa de Vanda reflete aquela voz de locutora criticada anteriormente, é uma fala ao acaso, irrefletidamente, e que, por isso mesmo, reflete, na voz do narrador, a ironia do fenômeno da indústria cultural e editorial e a postura da nova classe de leitores que surge a partir desse fenômeno.

Sigamos mais adiante, ao longo de uma trilha específica para mostrar como, novamente, a narrativa vai apontando para uma imagem conflituosa entre o escritor e sua relação com a mídia e como essa relação pode ser lida também em sentido metafórico se se começa a relacionar a mídia com a crítica, ou a mídia com o processo de mercantilização pelo qual passa a literatura, em específico, e a arte, de um modo geral.

¹⁴ Ibidem, p. 34.

Na linguagem do narrador é possível reconhecer uma vontade sua: trata-se do desejo de que Vanda leia seus escritos. José Costa confessa que “ver a Vanda correr os olhos sobre as minhas letras, esboçar um sorriso, apreciar um texto meu sem saber que o era, seria quase como vê-la despir-se sem saber que eu a estava olhando¹⁵”; é, pois, possível buscar nessa linguagem metafórica do narrador o seu verdadeiro desejo: o de reconhecimento como escritor. No entanto, não se trata de um reconhecimento produzido por efeito midiático, e, sim, aquele capaz de alegrar a alma do escritor que deseja ser lido, e não visto, por telespectadores.

Nesse sentido, para analisar mais detidamente o duplo Vanda/José Costa/cultura de massa *versus* cultura letrada, meu argumento parte do princípio de que o que vale para a relação entre a prosa e a poesia, tendo em vista a interpretação que faço, vale para o duplo escrita de criação – cultura letrada, poesia e prosa de ficção, rituais de reconhecimento letrados – e informação, ficção e famas midiáticas. Assim sendo, tal como a prosa em relação à poesia, a informação midiática é também *reificada*.

E como é mais *reificada* que ambas, que a prosa de ficção e a poesia, por ser muito mais vista, determina as condições de enunciação para a configuração (em maior escala do que a prosa em relação à poesia) especular do jogo de reflexo inscrito no anônimo mudo telespectador e no falante surdo fetichizado apresentador de notícias, cena arquetípica do universo da cultura de massa, paralela à relação ao duplo autor famoso/*ghost writer* anônimo.

Assim, se Zsoze Kósta, por ser autor dos *Tercetos Secretos*, orgulhava-se de sua “superioridade” autoral em relação ao Sr..., autor de uma profusão de textos de prosa, podemos deduzir que, seguindo o mesmo raciocínio, Costa sintia-se “superior” à esposa Vanda, apresentadora – designação por si só pejorativa, se comparada com a aura criativa

¹⁵ Ibidem, p.103.

inscrita no termo, na história e no conceito de autor – de telejornal, não tem, é o que possível depreender, o estatuto intelectual de José Costa.

Temos aqui o velho jogo hierárquico, que prefiro ler como ironia **da** e **na** obra, entre alta cultura e cultura de massa. Talvez não seja circunstancial que José Costa se metamorfoseie em Zsoze Kósta, transformando a sua vida anterior em representação de representação – “superando”, assim, inconscientemente, o eterno e irresolúvel conflito com a esposa Vanda, doravante personagem de ficção -, assim como podemos interpretar que também não é casual o fato de ter preferido ficar com Kriska, a misteriosa personagem húngara, espécie ela mesma de *Terceto Secreto*, que assume finalmente o lugar de esposa oficial, ainda que no plano de outra ficção autobiográfica, a de ser a companheira do personagem autor empírico de *Budapeste*, *ghost writer* autor do narrador José Costa, da mesma narrativa.

CAPÍTULO 4

BUDA-PEST:

O TORNAR-SE ESTRANGEIRO/AGENCIAMENTOS COLETIVOS DE ENUNCIACÃO

4.1. José Costa e Vanda: o autor empírico, o autor implícito, entre a crítica literária e a poesia

Notemos que Vanda lê a obra “O Ginógrafo” produzida por José Costa em nome de Kaspar Krabbe, um estrangeiro, alemão, que decide publicar suas memórias romanceadas no Brasil. O fato de Vanda achar a obra “absolutamente admirável” causa em José Costa um sentimento contraditório. Ele diz: “Devo ter enrubescido, mordi meu lábio inferior, meus olhos encheram de água, tive pena e orgulho de mim, era como se duas palavras dela reparassem sete anos de descaso¹”. Ele continua sua fala sintomática reiterando que para a leitura daquele livro “gostaria de lê-lo com os olhos dela²”, reafirmando, então, aquela leitura que além de apontar para o reconhecimento, aponta para uma postura irônica e, sobretudo, crítica, em relação à mercantilização do próprio saber narrativo do escritor, que serve de *ghost writer*, que assume o anonimato, que escreve em nome de outro para dar a esse outro (artistas, políticos, jogadores de futebol, cantores...) o lugar de bom escritor e passa, ele mesmo, a tratar o seu ofício como mercadoria.

¹ Ibidem, p. 103.

² Ibidem, p. 103.

A narrativa nos mostra que é a idéia de traição que vai direcionar as atitudes de José Costa. No entanto, essa traição, na minha leitura, também é dupla, não se trata somente do suposto envolvimento de Vanda com o alemão, como sugere a macroestrutura textual, mas sim do descaso com o escritor, da relação conflituosa entre escritor e crítica, entre escritor e sociedade, entre escritor e o domínio do mercado sobre a literatura, entre o ser e o seu falta-a-ser que se encontra no objeto de escrita, ou seja, do escritor também com ele mesmo.

É interessante registrar a partir dessa leitura uma outra entrada para uma relação extrínseca com o autor empírico a se insinuar intrinsecamente na narrativa com a voz do autor implícito. Explico: Em sua experiência como escritor, Chico Buarque recebera críticas de suas produções anteriores, *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995), e sua próxima publicação é justamente *Budapeste* (2003), cujo processo de produção demorou cerca de dois anos; isto quer dizer que entre a publicação de *Benjamim* e *Budapeste*, decorreram oito anos, bem próximo, como vemos, dos sete anos reclamados acima pelo narrador. Ora, se estou advogando na fala de José Costa uma marca autoral fraturada, um desejo de escritura, de reconhecimento por parte do escritor e, se estamos lendo a figura da personagem Vanda como aquela que representa a voz conhecida, da mídia e, enfim, da crítica, posso pensar aqui numa linguagem metafórica do narrador carregada de sentido contextual, ou seja, receber de Vanda um elogio após sete anos de descaso é receber da crítica o reconhecimento como escritor, lugar almejado pelo próprio autor empírico sempre dividido, duplicado entre dois fazeres artísticos, o de compositor e o de escritor. Vale notar que essa voz de Vanda por representar a voz da mídia e a voz da crítica, como estou enfatizando, pode convocar a voz do próprio povo, das pessoas que ouvem as composições de Chico, reconhecem seu lugar como compositor e talvez, por essa influência, comparam suas escrituras, a música e a literatura, colocando esta última em posição de tensão entre o escritor, o mundo real e a criação de seu universo ficcional.

Dialogando, pois, com a crítica, pinçando nas interpretações de diferentes tempos e tendências, o que seria comum às diversas leituras e que, de certo modo, respaldaria a direção que quero dar à minha interpretação do conflito entre dois sujeitos, entre dois Chicos, o escritor e o compositor, metaforizados na figura duplicada de José Costa e Zsoze Kósta, também escritor e poeta, posso reconhecer, então, na criação das personagens, os signos da mistura, da dualidade, da duplicidade e dos contrários se evidenciando na narrativa; por isso, a narrativa deixa emergir a todo instante uma discussão literária.

Repare-se, mais ainda, que na duplicação das imagens e das personagens, no vai-e-vem da narrativa, onde o narrador coloca-se, ele mesmo, a todo o momento, como ser partido, dividido, poderia haver um recurso metafórico, uma estratégia ficcional para criar a autobiografia ficcional do próprio escritor, ele mesmo também dividido entre dois sujeitos. Não me parece contraditória ou impossível tal leitura, se atentarmos para o fato de que, ao ironizar, criticar e mostrar um caminho para uma tendência de impossibilidade na literatura contemporânea, o autor empírico mostra-se também como parte desse processo, como um escritor que vê a literatura ser tomada como produto vendável apenas. Visto desse modo, esse autor, ao recriar o mundo (ficcional) como possibilidade discursiva, cria uma espécie de persona-autor, ou autor implícito, que se interpõe textualmente num desdobramento metalingüístico e só por esse caminho seria autorizada a leitura feita acima.

Se se rastreia a questão do conflito interno entre dois sujeitos na reflexão do narrador, considerando-se a ordem do relato, percebe-se a importância que a produção de “O Ginógrafo” assume na narrativa para a duplicidade a se insinuar de forma especular, abrindo espaço para a discussão literária. Já chamei a atenção para a questão do signo espelho como representação do duplo; agora, pretendo direcionar a leitura para um outro signo que também

funciona na narrativa como manifestação do duplo, tendo, pois, papel importante para a produção de sentido: trata-se da palavra vitrine.

Vimos que a publicação de “O Ginógrafo” consagra Kaspar Krabbe como autor de um *best-seller*, com “sucessivas reedições”, além de “perspectivas de venda para o exterior e eventual adaptação para o cinema³”, numa alusão irônica, como vimos, ao fenômeno da indústria cultural e editorial do país. Diante da explosão de vendas, José Costa conta que os exemplares de “O Ginógrafo” poderiam ser vistos “expostos de longo a longo na vitrine” da livraria e foi também, através da vitrine da livraria que ele pensa ter visto Vanda passar. No entanto, a voz narrativa mostra que toda estratégia de *marketing* para fazer da obra um grande sucesso malogrou. Em uma de suas voltas ao país de origem, Brasil, José Costa procura por um exemplar da obra e acaba avistando-o numa livraria “com a vitrine coberta de livros cor de mostarda⁴”; entretanto, logo se percebe no seu relato que sua visão é uma miragem, que a obra em questão não se trata de “O Ginógrafo”, mas, sugestivamente, de outra obra com o título de “O Naufrágio”. É agora, ironicamente, “O Naufrágio” que “já vendeu mais de mil exemplares⁵” e O Ginógrafo é completamente desconhecido, não há sobre ele qualquer referência. Seria, pois, possível pensar que a referência aos livros cor de mostarda expostos na vitrine possa ser uma entrada para a obra **Budapeste**, já que sua capa também é cor de mostarda, apontando, talvez, nessa voz crítica do narrador, não só para o desejo de reconhecimento autoral, mas também, e, sobretudo, para uma discussão literária que retomaria o fato de a literatura como produto de consumo de massa ser condenada ao esquecimento. Nesse contexto, na “era da reprodutividade técnica”, a literatura, como mercadoria, está exposta na vitrine para ser rapidamente consumida e ao mesmo tempo esquecida. Poderia

³ Ibidem, p. 89.

⁴ Ibidem, p.159.

⁵ Ibidem, p. 160.

existir aqui mais uma analogia com as duas obras de Chico Buarque, Benjamim e Estorvo, e o pouco “sucesso” que fizeram, além, é claro, das adaptações para o cinema.

Além disso, a palavra vitrine abre espaço para a entrada de mais uma relação dialógica com as composições de Chico Buarque: trata-se de “As vitrines⁶” (1981). Vale notar que essa composição encontra-se no disco *Almanaque*, cujo encarte, numa exemplar produção gráfica, lembra o trabalho de transcrição às avessas feito na capa e contracapa de **Budapeste**, isto porque o encarte do elepê *Almanaque* apresenta, além das letras das canções, uma série de imagens, desenhos e grafismos como se fossem parte integrante de um verdadeiro almanaque, além de apresentar uma segunda letra da composição “As vitrines” disposta ao avesso da primeira como um espelho distorcido, num jogo surrealista⁷. Essa segunda letra é um anagrama perfeito “daí gerou-se uma espécie de surrealismo à revelia, em que, de algum modo, o ‘autor’ do texto foi o próprio texto no outro lado do espelho, em vez de associações livres do inconsciente, associações ‘presas’ e condicionadas no tabuleiro das letras disponíveis”⁸. Esse processo especular de escrita presente na composição possibilitou estudos que buscaram uma leitura aproximativa entre a referida canção e as obras Benjamim e

⁶ Mesmo contando com o conhecimento prévio do leitor, reproduzimos aqui a letra da referida composição por julgarmos importante para a leitura que faremos: Eu te vejo sair por aí \ Te avisei que a cidade era um vão \ - Dá tua mão \ - Olha pra mim \ - Não vai lá, não \ Os letreiros a te colorir \ Embaraçam a minha visão \ Eu te vi suspirar de aflição \ E sair da sessão, frouxa de rir \ Já te vejo brincando, gostando de ser \ Tua sombra a se multiplicar \ Nos teus olhos também posso ver \ As vitrines te vendo passar \ Na galeria \ Cada clarão \ É como um dia depois de outro dia \ Abrindo um salão \ Passas em exposição \ Passas sem ver teu vigia \ Catando a poesia \ Que entornas no chão.

⁷ A letra a que nos referimos é a seguinte: Eu te vejo sair por aí \ Te avisei que a cidade era um vão \ - Dá tua mão \ - Olha pra mim \ - Não faz assim \ - Não vai lá não \ Ler os letreiros aí troco \ Embaçam a visão marinha \ Vi tuas fúrias e predileção \ Errar sisuda, sã fora de eixos \ Doce vento, grandes beijos do jantar \ Um militar saber tuas polcas \ Bem postos meus veros antolhos \ Patinavas, sorvetes, Diner’s \ Na alegria \ A cara do clã \ Um doutor doido me cedia poesia \ Um Absalão rindo \ Pião, sexo, asa, espaço \ És súpita virgem avessa \ A asteca do piano \ Quão sonha no Center. Vale notar que essa produção espelhar, que integra unicamente o encarte do disco *Almanaque* sem transpor-se aos livros, começa a se desenvolver a partir da segunda estrofe, ou seja, a partir do sétimo verso.

⁸ Cf. SECCHIN, Antônio Carlos. “As vitrines”: a poesia no chão. 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: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 179-183.

Estorvo⁹, o que poderia comprovar a ilação feita até aqui quanto à importância do signo vitrine para a produção de sentido da obra **Budapeste**, relacionando-a às outras duas produções do autor e a relação que tiveram com o mercado consumidor.

Mas, se atentarmos para a cadeia significativa desses dois títulos, “O Ginógrafo” e “O Naufrágio” e, se buscarmos, ainda, na própria narrativa de **Budapeste**, no relato que ali se faz, podemos recuperar outras leituras possíveis. De fato, a escolha dos títulos de todas as obras que fazem parte do enredo de **Budapeste**, sem contar no próprio nome do livro, não terá sido em vão. Já tive oportunidade de discutir o título de **Budapeste** e de seu romance apócrifo *Budapest* como marca da duplicidade geográfica acompanhada da duplicidade do sujeito cujo nome aparece na capa. Agora, note-se que o substantivo ginógrafo (gino = mulher + grafo = escrita), acompanhado do artigo definido, nomeia um sujeito, aquele que escreve no corpo da mulher, a palavra gino marca uma relação de oposição mulher *versus* homem; assim, metaforicamente, é a figura do feminino que sobressai como elemento significante, marcando, inclusive, aquilo que a crítica reitera ao falar sobre o percurso do feminino na obra do compositor¹⁰.

Já afirmei anteriormente que existe uma relação intertextual da personagem Teresa, descrita na obra, com a Teresa da composição de Chico Buarque, mas há, ainda, outras figuras femininas que poderiam ser retomadas se se levar em conta que a temática feminina na obra lírica buarqueana está inevitavelmente ligada ao contexto de uma intensa relação afetiva que desvenda o fundamental da mulher, deslizando, assim, para o terreno dos afetos. Tomando

⁹ Refiro-me aos seguintes trabalhos: FARIA, Alexandre. “Chico Buarque: cidade-tempo”. In.: *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Virtual Papiro, 1999. O autor faz uma leitura de “As vitrines” como gênese da ficção do autor, levando-o a considerar aproximações possíveis entre Estorvo e a referida canção. SILVA, Analice Pereira da. *Os mecanismos estéticos da modernidade em Estorvo e Benjamim*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. João Pessoa, 2000. A autora estabelece um diálogo entre a mesma canção e Benjamim.

¹⁰ Cf. MENEZES, op.cit.

esse caminho, a própria personagem de “As vitrines”, canção que repercute ecos baudelairianos e benjaminianos, como mostrou Meneses¹¹, pode apontar para a sobreposição da figura feminina e da cidade, essa cidade que, não por acaso, lembra a “modernidade baudelariana”. Nessa canção, a voz do eu-lírico, busca recuperar a outra pessoa, no caso, a mulher, tentando impedi-la de escapar de seu domínio; mas ela, atraída pela luminosidade, pela luz da cidade, foge e leva o sujeito lírico a buscar uma outra maneira de suprir o que lhe escapou. Após tentar impedir que seu par se vá, o eu-lírico, querendo apenas a mulher, acaba sendo atraído pela luz e essa mesma luz que trará para mulher efeitos positivos, trará para ele efeitos negativos que o farão “embaralhar a visão”, assim, a luz mediada refletidamente pelo corpo da mulher deixa para o eu-lírico apenas uma sombra multiplicada: “em vertiginosos deslocamentos propiciados pelo desfile feminino, abolem-se as fronteiras entre observadores e observada, entre sujeito que vê e objeto que é visto¹²”.

O sujeito lírico, então, vê-se defronte com aquilo que tentou interditar, fica frente às vitrines, não por opção própria, mas por meio de um espelhamento propiciado pelo olhar da mulher, essa que se negou a lhe dar a mão. Ora, se a modernidade baudelariana é, na verdade, o seu oposto, ou seja, uma resistência à modernidade, não nos parece contraditório dizer que o escritor, assim como o poeta, não por opção própria, está frente às vitrines contemporâneas presenciando o domínio do mercado sobre a literatura.

Assim se podem ver relações dialógicas entre as mulheres que figuram na narrativa, também atualizadas, presentificadas, pelos índices tão bem postos pelo narrador a apontar para uma intensa relação afetiva em confronto com o masculino. Além de as três figuras femininas (a mulher da composição, a mulher Teresa da obra “O Ginógrafo”, a mulher Vanda

¹¹ MENESES, Adélia Bezerra de. Do Eros politizado à Pólis Erotizada. Revista *IDE*, n.12. Publicação da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. São Paulo: 1986, p.10-11.

¹² SECCHIN, op.cit., p. 181.

da obra *Budapeste*) serem apresentadas por uma relação de espelhamento (Teresa pela escrita espelhar e a mulher da composição, e Vanda pela utilização do signo vitrine), elas abandonam ou são abandonadas pelos seus parceiros em favor de outrem; no caso de Vanda e a figura feminina da composição, há uma relação ainda mais próxima, já que o abandono acontece em decorrência da luminos(c)idade. Vanda também circula pela modernidade, pelo consumo, pela publicidade, pela mídia, assim como a personagem de “As vitrines” circula nos vãos e desvãos da cidade com os “letreiros a te colorir”. Talvez seja esse o motivo para José Costa visualizar Vanda tantas vezes pelo espelho ou imaginar num embaralhamento de sua visão vê-la passar através da vitrine.

Vanda é descrita pelo narrador como uma mulher de trinta anos, uma balzaquiana, cujas características físicas se assemelham com as mulheres que fizeram o alemão gozar e padecer, inclusive Teresa: “todas elas com cabelos castanhos, olhos negros, todas com rostos, pernas e braços morenos por igual, menos debaixo da calcinha e nos seios pequenos, cor de areia¹³”; De mais a mais, nesse episódio, há a carga semântica de “gozar” e “padecer” como marcas possíveis a apontar para o sujeito da psicanálise, além do modo particular de construção da personagem Vanda: ser parecida fisicamente com outras mulheres, mas ter uma marca, a singularidade, que a distingue das demais, como diz o narrador; ela pertence a um “naipe superior”, sendo, pois, essa diferença marcada pela sua voz de locutora. Sublinho, pois, a insistência nessa voz de Vanda porque acredito que ela pode, como estou tentando argumentar, representar também a personagem feminina tão recorrente nas composições de Chico Buarque, sendo, então, na obra, uma possível metáfora, uma possível voz, para a entrada da poesia, das composições e do embate do sujeito-escritor entre dois fazeres artísticos, além de seu lugar como escritor na sociedade contemporânea. Notemos que é com

¹³ Ibidem, p.86.

ela, com Vanda, que José Costa está casado, analogia para a entrada de uma voz autoral que se insinua, como sendo sempre amante da literatura, mas reconhecido como um dos maiores compositores da MPB; é sua voz de compositor que está na memória coletiva do Brasil, embora sua obra ultrapasse os limites da criação musical e possa ser lida como poesia¹⁴.

Perceba-se como, na ordem discursiva, vão-se ligando o conflito entre dois sujeitos, o desejo de autoria, o questionamento do fazer artístico, o embate entre dois tipos de produção artística, a duplicidade do sujeito-narrador e o deslizamento metafórico dessa duplicidade para uma voz autoral que, somente pela leitura, no trabalho de desvelamento do código, na ressignificação de um desdobramento metalingüístico de um “eu” autoral, na bagagem cultural e prévia, deixa insurgir na narrativa a figura do persona-autor.

Voltemos, então, à narrativa. Na continuação de seu relato, o narrador José Costa experimenta, na festa de Ano-Novo, ao lado de Vanda e Vanessa, não por acaso, irmãs gêmeas, sentimentos antagônicos. Sua entrada na festa é marcada por uma das representações do duplo no imaginário coletivo; trata-se da fotografia, um tipo de duplo fabricado pelo simulacro, “abriu-se a porta no último andar e deparei com um fotógrafo, a câmara apontada para a minha cara. Cheguei a ver a minha cara na lente, os olhos saltados, a boca aberta, a fisionomia que tenho em todas as minha fotos”¹⁵. Logo José Costa percebe que não é a imagem dele que se quer duplicada, mas sim a de Vanda que, ao se tornar uma apresentadora de telejornal de sucesso, passa a ser objeto de atenção da mídia. O episódio nos mostra que Vanda gosta de estar em evidência, procura os flashes, os refletores, assim como o faz Kaspar

¹⁴ Não desejo entrar aqui na discussão sobre música e letra e nem na querela entre letras de canção e não poesia para designar a produção artística de Chico Buarque. Retomo como argumento uma fala de Menezes que julgo apropriada: “Tenho guardado comigo, como uma relíquia, um cartãozinho do Drummond, que, na sua bela letra, (...) diz o seguinte: ‘...um viva! (...) pelo...estudo sobre a poesia de Chico Buarque de Hollanda’. Assinado: Carlos Drummond de Andrade. Ressalto, talvez desnecessariamente: ‘sobre a POESIA de Chico Buarque de Hollanda’”. MENEZES, Adélia Bezerra de. Lirismo e resistência. In.: Revista Cult, São Paulo: Editora 17, ano VI – n.69, 2003.

¹⁵ Ibidem, p.107.

Krabbe e Álvaro ao chegarem à festa e exibirem um exemplar de “O Ginógrafo” para os fotógrafos. Diante de tal cena, José Costa, para quem estar em evidência soa como algo atormentador, sente-se retraído como sujeito e como escritor, segundo ele mesmo nos diz, a literatura é a única arte que não precisa se exibir e ele é “um escritor tão zeloso do próprio nome, que por nada neste mundo abriria mão do anonimato¹⁶”.

É a “sociedade do espetáculo” mostrando a “falsificação da vida social” no modelo atual da vida dominante na sociedade. “O consumidor real torna-se consumidor de ilusões¹⁷” e o que importa é a imagem, a representação, a cópia, a aparência e não o ser singular, dotado de dignidade de nomes próprios. Correlativamente, a imagem da fotografia na cena narrada lembra-nos Baudelaire e seu desprezo pelo gênero que, no seu ponto de vista, representou uma invenção verdadeiramente moderna.

Vale lembrar que enquanto narra esse episódio, a voz de José Costa se mistura a uma outra voz de fundo, a da música; é o som das marchinhas de Carnaval a se enredar por entre a sua voz, personificando, quem sabe, como tentei argumentar, o conflito entre dois sujeitos divididos entre a música e a literatura. Perceba-se como, na ordem discursiva, os conflitos de José Costa vão se ligando aos conflitos relativos a essa duplicidade.

Notemos que a letra dessa música de fundo constantemente repetida pelo narrador é “Allah-lá-ô”, utilizada no documentário especial que Chico Buarque estrelou para a televisão francesa em 1990 e que faz parte do DVD “Chico ou o país da delicadeza perdida”. Aqui interessa o momento do documentário em que essa composição foi citada, por marcar na produção discursiva que ali se constrói a imagem de um mundo parcialmente virgem, lúdico e tranqüilo e, ao mesmo tempo, o seu avesso. Explico: após a utilização de imagens onde

¹⁶ Ibidem, p. 90.

¹⁷ As citações são de Debord, op.cit. e encontram-se respectivamente às páginas 46 e 33.

aparece o povo brasileiro ao som da marchinha de carnaval, o locutor do documentário diz que o pai de Chico Buarque, o sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, tenha talvez se baseado na memória dessas imagens para formular a teoria do homem cordial, aquele que reage de formas diversas, para o bem ou para o mal, conforme seu coração.

Não por acaso, essa teoria do homem cordial parece remeter ao novo perfil do homem *cool*, personalizado e narcisístico, que tem sede de imersão instantânea, sede de sentir mais, de ter sensações inéditas e diferenciadas, tendo, na música, um meio privilegiado de sedução pós-moderna¹⁸.

A cisma de José Costa, na ordem do seu discurso, indica que ele se perde nesse cenário que reflete não só o seu medo de perder Vanda ou o que representa sua voz, mas, sobretudo, à necessidade que ele sente naquele momento de mostrar a ela que é ele mesmo o responsável pelo processo de criação da obra cuja autoria foi dada ao alemão. Ironia fina na qual se sente a duplicidade entre a necessidade de afirmação e o desejo de negação. Assim, o narrador sofre ao pensar que o tema do diálogo entre Vanda e Kaspar Krabbe, sentados lado a lado, cara a cara, como ele mesmo diz, é a obra, e seu sofrimento se acentua ainda mais ao imaginar que Vanda estaria repetindo reiteradamente aquela frase “absolutamente admirável”. Esse enunciado dito por Vanda em outro momento da narrativa é agora imaginado por José Costa como sendo pronunciado por ela para o alemão. Tal fato nos faz pensar que essa expressão modalizada no discurso do narrador pela junção do advérbio em “mente” e do adjetivo, lida em sentido ambíguo, aponta para duas leituras, ou seja, a intensidade do uso do advérbio que pode modalizar o discurso no sentido de revelar o sentimento do locutor diante do que diz, permite ler a expressão tanto do ponto de vista da posição de Vanda diante de “O Ginógrafo”, inteiramente admirada pela obra, quanto pela reação afetiva, no cara a cara, com

¹⁸ Cf. LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005. Tal assunto é tratado no capítulo 1 da referida obra.

o alemão e, nesse sentido, José Costa estaria vendo Vanda olhar com admiração para o outro, o suposto escritor, vivenciando um arrebatamento íntimo, experimentando o sentimento de admiração por outro, um outro que naquele momento poderia representar para ela o “grande escritor”. E esse outro é rival de José Costa também em dois sentidos, ou porque representa seu outro como escritor, ou por estar naquele momento representando o outro na sua relação com Vanda, ou seja, o alemão estaria assumindo o lugar de um escritor capaz de se tornar aos olhos da crítica a representação de um autor reconhecido enquanto o outro, o autor verdadeiro, precisaria viver no anonimato.

Tal fato parece denunciar o desejo de José Costa: ser ele mesmo considerado como grande escritor, sem precisar de se mascarar como *ghost writer* de outro. Diante do cenário de espetáculo social, entre o comércio das falsificações artísticas, vê-se o momento em que o artificial parece substituir o autêntico, ou pelo menos em que o *ghost writer* começa, no desejo de se tornar famoso, a tumultuar os papéis sociais, os do lugar do anônimo, assim como os do famoso, de tal modo a propiciar um contexto em que aspectos da vida de José Costa passam a fazer parte da vida do escritor alemão, ao menos no plano do delírio de José Costa, por imaginar o escritor alemão assumindo o seu lugar de parceiro de Vanda.

Mais que reduplicação *de ghost writer*, ou de medo de ser traído, esse jogo de troca de papéis se relaciona, acredito, com o que já estava analisando, a saber, que a sociedade do espetáculo é a do fetiche da mercadoria, donde se conclui que é preciso existir o anônimo para que haja o famoso. Nesse universo reificado, de reificações, nada se garante e permanece ou é romanticamente autêntico, nem mesmo o amor por Vanda, uma vez que os papéis são mesmo intercambiáveis, que o famoso é o anônimo disfarçado e aquele é o criador que tem a sua autoria seqüestrada.

Claro que o fato de Vanda ser uma personagem típica da Indústria Cultural, isto é, deter os traços da sociedade do espetáculo, estimula ainda mais essa negociação inconsciente e espetacular, inscrita e codificada no delírio de Costa, posto que, ao imaginar o escritor alemão ocupando o seu lugar de marido, penso que é possível deduzir que, no desejo de fazer-se famoso, Costa espetaculariza o jogo de usurpações de papéis, ou de autorias, tão comuns na sociedade do espetáculo, como tantos outros empresários estrangeiros podem se disfarçar de escritores.

Nesse contexto, os escritores literários transformam-se em *ghost writers* e:

“...encarregam-se de expressar o estilo de vida e de pensamento da época, não em virtude de sua personalidade, mas sob ordens. Quem acreditar que eles são de fato criadores literários individuais, independentes, pode chegar a admitir qualquer absurdo. Cabe dizer que esse tipo de autores modernos tenta seguir Rimbaud pelo menos nisto: ‘Je est un autre’ [“Eu é um outro”].¹⁹”

Além disso, é interessante registrar outra leitura, na qual José Costa, ao criar as memórias romanceadas do alemão, narra suas aventuras amorosas fazendo dele não só um escritor exemplar, mas também um amante exemplar, que encontra o seu espelho possível na figura feminina, naquela mulher “que lhe ensinou a escrever de trás para diante”.

Assim, o conflito com Vanda parece ser delineado pelo desejo de encontrar naquilo que ela representa o reflexo da imagem especular, capaz de positivamente ajudá-lo a produzir o conhecimento e o reconhecimento no mundo literato e, ao mesmo tempo, a negação desse fato, já que ela reflete a sombra da figura feminina para a entrada da voz que representaria o diálogo do escritor com a mídia, com a crítica ou com o mercado, além, é claro, da presença do próprio leitor, para não dizer telespectador. Mas, se esse reflexo do outro lado do espelho

¹⁹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 229.

foi criado por José Costa, já que ele nem mesmo ouviu as fitas do alemão, a sua verdadeira história para criar a autobiografia, o sujeito-narrador criou nas memórias romanceadas do alemão um reflexo das suas próprias memórias como sujeito-escritor. Tais fatos parecem justificar o delírio de José Costa ao imaginar a possível traição de Vanda com o alemão e abonar, ainda, a sua fala também especular quanto aos argumentos que teriam sido usados pelo alemão, sendo, pois, os mesmos que ele, José Costa, usaria para conquistá-la; por isso, ele diz “seria um contra-senso eu querer mal a ele por ter feito o que eu faria em seu lugar²⁰”. No entanto, sua fala ainda deixa que se perceba um outro desconforto: refiro-me ao fato de Vanda ser, a um só tempo, o espelho possível para o escritor e o desvelamento desse espelho cuja imagem reflete a própria crítica, a própria sociedade de consumo e a figura do leitor.

Assim, apego-me, ainda, a essa outra interpretação possível para a compreensão da relação conflituosa na linguagem do narrador: na descrição de Vanda, feita pelo narrador, reencontro, também, a possibilidade de ler os fios de certo diálogo a convocar na duplicidade da escritura de José Costa, escritor e poeta, um lugar para um outro escritor também duplicado, Chico Buarque, aquele persona-autor, também escritor e poeta. Já se começa a perceber, a partir da leitura, um espelhamento entre José Costa e a figura do persona-autor, pois que a imagem de um se reverte na do outro. José Costa é escritor no Rio de Janeiro, enquanto seu duplo torna-se poeta em Budapeste, fato que me permite visualizar dois espaços geográficos capazes de marcar duas formas diferentes de escritura e dois sujeitos diferentes em seu processo de criação. Na minha leitura, essa duplicidade das personagens é estratégia ficcional para que se perceba a duplicidade do persona-autor, dos dois lugares ocupados por ele, isto é, escritor e poeta, sem falar, também, nos dois lugares geográficos, Rio de Janeiro e Paris.

²⁰ Ibidem, p.83.

Se é possível ler a figura de Vanda como metáfora para a entrada da figura da crítica, da mídia, do próprio leitor inserido na sociedade de consumo em plena era de mercantilização da literatura, como já deixei antever, tal ilação justificaria o fato de ser ainda a vontade de que Vanda lesse seus escritos e o desconsolo causado pela certeza de que ela não se interessaria pela leitura que atormenta esse sujeito; por isso, ao imaginar o outro lendo trechos do romance para ela que nunca se interessaria pelo livro, que o julgaria indigno de ocupar um lugar na estante, indo, pois, parar na cesta de revistas, ao imaginar o som de sua voz pedindo para que o alemão lesse “mais e mais”, José Costa se revela na sua tristeza “era flagrante que, apesar de esposa de José, aquela era uma mulher abandonada²¹” e na sua vontade “eu sentia prazer em escutar a respiração da Vanda, eu necessitava fruir o som das minhas palavras, na verdade eu ansiava pelo instante em que Vanda sucumbiria às minhas palavras”, um desejo que não só o revela como o escritor carente por seduzir pela palavra a mulher amada, mas como o escritor que busca o reconhecimento por parte da crítica e dos leitores que “ignoram cada vez mais a leitura, que exige um verdadeiro juízo a cada linha e é a única capaz de dar acesso à vasta experiência humana antiespetacular²²”.

Impossível não pensar, então, que o ataque de ciúmes de José Costa, o fato de esmagar a taça em sua mão, a brutalidade, a agressividade²³ com que tenta tirar Vanda de perto do alemão, e a indignação que sente ao notar a repugnância de Vanda, numa reação repulsiva que pode, ainda, direcionar a leitura para uma conotação sexual na fala do narrador,

²¹ Ibidem, p.87.

²² DEBORD, op.cit.: p.189.

²³ A agressividade na teoria psicanalítica de extração laciana é descrita a partir da relação específica do homem com seu corpo, a partir do estágio do espelho. A gênese da agressividade está na constituição do Eu e provém de uma identificação primária própria do narcisismo que estrutura o sujeito como rival de si: a constituição do Eu a partir de uma imagem especular determina a tensão conflitiva interna ao sujeito. A agressividade é expressa em uma gama de imagens que podem ser condensadas nas imagens do corpo despedaçado. Cf. LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 107.

“eu nunca tive nojo dos sangues dela²⁴”, todas essas ações, direcionam para uma leitura relacionada à necessidade que o narrador tem de revelar sua verdade “o autor do livro sou eu”, recuperar seu par, resgatar o leitor, e ocupar seu lugar na sociedade. Contudo, a dificuldade de José Costa em admitir essa sua verdade deixa pressupor que existe uma outra voz, talvez a voz do inconsciente, que, ao se revelar, escapa, foge. Incapaz de conviver com essa sua verdade, de revelar sua identidade, José Costa prefere abandonar a esposa e fugir dessa sua história individual, afinal “o indivíduo deve desdizer-se sempre se desejar receber dessa sociedade um mínimo de consideração²⁵”.

Mas a continuação da narrativa explícita que se tornar estrangeiro não invalida o estranho que há em nós, errante, transportando-se a outro tempo e espaço; a figura de José Costa mostra que ele ainda procura (re)conhecer sua verdade; assim, diante da imagem especular da tela do caixa eletrônico, já em Budapeste, a sua história teima em retornar, ele revela “é a Vanda que me quer de volta, para me levar às festas, para me apresentar a uma porção de amigos, a quem terá confidenciado: meu marido é o verdadeiro autor de O Ginógrafo²⁶”. Parece-me que a voz do narrador aponta para uma crítica direcionada à sociedade modernizada, onde reina o espetáculo social, que produz o desaparecimento da competência verídica, uma vez que “qualquer um pode aparecer no espetáculo para exhibir-se publicamente²⁷”.

Seria então o reconhecimento de sua literatura o desejo desse sujeito? Por esse viés não nos furtamos a pensar no autor empírico e em suas experiências com Estorvo e Benjamim, sempre tendo como sombra a figura do compositor e sua relação com o público

²⁴ Ibidem, p. 111.

²⁵ DEBORD, op.cit., p.191.

²⁶ BUARQUE,op.cit., p.120.

²⁷ DEBORD, op.cit., p.174.

consumidor. No entanto, tal leitura parece-nos intróita, se pensarmos na ironia e na crítica que vão permeando o texto e que são marcas essenciais da produção literária na pós-modernidade; diante de um texto reflexivo, cuja linguagem é elíptica, metalingüística e auto-referencial, a narrativa conduz a literatura para uma reflexão sobre si mesma, ao próprio fazer ficcional, em que a linguagem é seu próprio objeto. A leitura segue não em função da figura da person-a-utor e sua relação direta com a literatura, mas na reflexão que, pela enunciação literária, aponta para o devir-mundo da literatura, o devir-mundo da escritura, o devir-mundo da mercadoria literária, que também é o devir do escritor.

Em seguida, na ordem do seu relato, o narrador confessa o seu arrependimento e nos faz retomar, novamente, a via psicanalítica para tentar entendê-lo. É que o sujeito fendido no discurso, porque desviado da verdade, é ao mesmo tempo capaz de constituir-se na linguagem. Sob esse aspecto, instaura-se, então, para o sujeito, que paradoxalmente se aliena e se constrói pela linguagem, um “topos” onde residirá sua verdade, o inconsciente. Contudo, se o acesso a esse inconsciente só pode ser mediatizado pela fala, que no intuito de localizá-lo, afasta-o, a linguagem é, ainda, a máscara dessa verdade do sujeito. Por isso, com medo de se deixar revelar novamente pela linguagem, já que na memória aquelas palavras teimam em persegui-lo, “sempre sabendo que elas estavam por ali, que nem uma música de fundo, que nem um zumbido constante atrás do meu pensamento²⁸”, e, ainda, tomado pelo desejo de apagar aquilo que já havia dito, José Costa só encontra uma maneira de esquecer o ocorrido. Busquemos a sua fala: “Para esquecer aquelas palavras, talvez fosse necessário esquecer a própria língua em que foram ditas, como nos mudamos da casa que nos lembra um morto²⁹”. Vale notar aqui a construção da oração dubitativa que vem acompanhada do advérbio talvez,

²⁸ BUARQUE, op.cit., p.120.

²⁹ Ibidem, p.120.

empregado antes do verbo, a fim de reforçar o caráter dúbio e incerto que modaliza a voz do narrador, sem contar, ainda, com a dicotomia dos verbos “esquecer” e “lembrar” e com a inserção da oração comparativa que convoca uma heterogeneidade discursiva mostrada a partir da utilização de um discurso com conotação autonímica.

Essa fala do narrador é tão magistralmente formulada que se torna, ela mesma, a figuração irônica da experiência de duplicidade como metáfora da busca da identidade do sujeito-escritor passando pela linguagem via estrangeiridade. Essa fuga, por sinal, é que vai fazê-lo chegar a Budapeste e garantir sua entrada não só em outra língua, mas também sua tentativa de acesso à literatura, como ainda veremos. Talvez o caminho escolhido pelo narrador seja refletido na mensagem

“Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele o seu fora, para além de toda sintaxe.³⁰”

4.2. Zsoze Kósta e Kriska: a literatura/fala/escrita como enunciados coletivos de enunciação

Terminada a obra “O Ginógrafo”, José Costa vive o drama de ter de entregar o livro para ser publicado em nome de outro: sua voz declara “logo, logo, ele teria novo autor, e abrir mão de um livro pronto e acabado era sempre doloroso, mesmo para um profissional calejado como eu³¹”. Embora, em seguida, o narrador afirme que o apego ao livro do alemão seja

³⁰ DELEUZE, op.cit., p. 16.

³¹ BUARQUE, op.cit., p.40.

passageiro, já que ele foi escrito “assim num jorro³²” capaz de dar a impressão de que as palavras o abandonavam, assim como “o alemão perdia pêlos³³”, sua voz imprime uma sensação contrária, capaz de levá-lo a ter a impressão “de que era meu livro derradeiro³⁴”, e por esse motivo, o narrador declara que “já não o queria vender por dinheiro nenhum³⁵”. A passividade do *ghost writer* conformado vai cedendo lugar ao ativo escritor literário que ironicamente reflete sobre a fetichização do artista no mundo contemporâneo onde a arte é somente uma mercadoria vendável.

Ao entregar a obra para ser comercializada em nome de um outro, José Costa vaga desnortado pela cidade, busca abrigo em diferentes lugares, lembra o *flâneur* de Baudelaire, aquele “homem das multidões” que caminha como um desconhecido aqui e acolá. Esse homem que busca a multidão ao mesmo tempo em que se esconde dela compra duas passagens para Budapeste, talvez com a intenção de lá encontrar outras vitrines.

José Costa viaja sozinho para Budapeste porque Vanda prefere a movimentação e os atrativos de Paris e troca sua passagem para Londres. Ora, se Paris foi a capital do século XIX, servindo inclusive de motivo para reflexão de escritores como Benjamin³⁶ sobre a modernidade, Londres a substituiu no início do século XX e cedeu lugar para Nova York, onde talvez se encontre ainda hoje, no século XXI, o espelho da nossa época em termos de consumo. Vanda deseja as grandes capitais, a fama, como já deixamos antever, a modernidade das luzes, dos néons, das vitrines. De fato, José Costa quer fugir do caos cosmopolita e decide

³² Idem, p.40.

³³ Idem, p.41.

³⁴ Idem, Ibidem.

³⁵ Idem, Ibidem.

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista - 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

apostar na modernidade de Budapeste. Ironicamente, o narrador declara que “no fundo, penso que não a convidaria, se não estivesse seguro de que voaria sozinho³⁷”.

Segue narrando sua chegada a Budapeste e relata um encontro confuso com um casal de ciganos que nos parece revelações de um mundo esquizofrênico. Essa parte do enredo é vaga, ambígua, misteriosa e lembra o processo *hard*, de que fala Lipovetsky³⁸, que se dá em todas as esferas da vida social e que aparece na pós-modernidade como temática privilegiada da arte a expressar a violência *hi-fi*, ao mesmo tempo em que imprime o efeito humorístico e o deboche com a violência urbana. A intenção metalingüística também pode ser vista nesta parte do enredo: se acreditarmos que há uma construção simbólica que reflete o medo e a insegurança gerados pela violência do cotidiano, essa narração pode ser lida como uma figurativização do próprio processo de criação literária e tematiza a sua (im)possibilidade no medo de tornar a obra pública, nos sofrimentos gerados pela angústia do criador, na eterna busca da perfeição estética, na luta do escritor com a palavra na tentativa de obter a criação e a liberdade no processo de escritura. A voz do narrador confirma: “o tempo era meu, eu me encontrava numa condição de artista”³⁹.

Após o episódio com o casal de ciganos, José Costa narra como começa a conhecer a cidade, o que faz a partir de um mapa; e revela “Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa⁴⁰.” Não podemos ignorar essa atividade cartográfica, já que esse mapa pode exprimir uma entrada metafórica para a identidade entre o percurso e o percorrido do narrador. Segundo uma

³⁷ Idem, p.43.

³⁸ LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri- São Paulo: Manole,2005.

³⁹ BUARQUE, op.cit., p.54.

⁴⁰ Idem, p.56.

concepção psicanalítica da nossa capacidade de criação cartográfica, passando de um mapa a outro, não estaríamos em busca de uma origem, mas de uma avaliação dos deslocamentos. Nesse caso, os mapas não poderiam ser compreendidos apenas pela sua extensão ou o seu trajeto, mas pela intensidade e densidade daquilo que preenche os espaços e subtende o trajeto, assim, “cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras”, onde o inconsciente lida com trajetos e devires⁴¹.

Por isso, o mapa não é só o trajeto do narrador, mas o seu devir, que constitui a intensidade de seus afetos. Não por acaso, a própria arte “é feita de trajetos e devires”, produz mapas, extensivos e intensivos, e “como os trajetos não são reais, assim como os devires não são imaginários, na sua reunião existe algo de único que só pertence à arte”, essa que ordena caminhos sendo ela mesma uma viagem⁴².

Narrando seu trajeto por Budapeste, José Costa relata como conheceu Kriska. O encontro aconteceu na livraria onde o narrador procura um dicionário da língua húngara. Observado por Kriska, entrega a ela o livro que está folheando “Hungarian in 100 Lessons” e a escuta dizer que “a língua magiar não se aprende nos livros⁴³” e “tampouco se aprenderia nos mapas⁴⁴”. O mapa na nossa leitura parece representar o devir da língua e o trajeto até o hotel, espaço físico e psicológico se imbricam.

A personagem Fülemüle Krisztina é apresentada como a professora que irá conduzir o narrador e permitir seu acesso à língua magiar, sendo também de sua responsabilidade a criação de um novo nome para o narrador: Zsoze Kósta. A partir daí, está instaurada na

⁴¹ Cf. DELEUZE, op.cit. A citação encontra-se à página 75 da referida obra.

⁴² Idem. A citação encontra-se à página 78 da referida obra.

⁴³ BUARQUE, op.cit., p.59.

⁴⁴ Idem, Ibidem.

narrativa o duplo de José Costa, a criação de uma nova identidade para o narrador em Budapeste. Em seguida, o narrador conta como eram suas aulas com Kriska e como em tais encontros eles foram deixando de lado a formalidade da relação professor-aluno para passar a existir a relação amorosa.

Kriska, junto de seu filho Pisti, passa a ser a referência de Kósta em Budapeste e, em seguida, sua família. Há um mês em Budapeste, Kósta passa a freqüentar mais a casa da professora que, não por acaso, trabalha num manicômio, onde conta histórias para os internos. Assim, o narrador relata seu primeiro contato visual com o corpo nu da professora: “Kriska se despiu inesperadamente, e eu nunca tinha visto corpo tão branco em minha vida. Era tão branca toda a sua pele que eu não saberia como pegá-la, onde instalar minhas mãos”⁴⁵.

O narrador introduz no seu relato a força da enunciação proverbial para justificar sua inserção numa nova vida e a tentativa de abandono do seu passado, segundo diz o provérbio “Fora da Hungria não há vida”, assim também seu passado não foi questionado “por tomá-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou em saber quem tinha sido eu, o que fazia, de onde vinha” e as lembranças passam a ser imaginárias, “matéria dos meus sonhos⁴⁶”, como diz o narrador.

Dessa maneira, todo o passado de José Costa passa a ser ficcional, isto é, apenas imagem virtual; enquanto isso, Kriska representa a voz que vai chamá-lo para o mundo real: “a realidade, Kósta, volta à realidade⁴⁷”. Agora, os caminhos virtuais vão se colando ao caminho real e emprestando a ele novas trajetórias, assim como acontece com o texto

⁴⁵ BUARQUE, op.cit., p.45.

⁴⁶ Idem, as citações do parágrafo encontram-se à p.68.

⁴⁷ Idem, p.69.

literário, segundo Deleuze⁴⁸, a arte traça um mapa de virtualidades que se superpõe ao mapa real e nele imprime transformações. Tal inferência poderia abonar a leitura que fizemos acima em relação ao mapa, sua relação territorial e sua extensão intensiva do devir. Os dois mapas, do trajeto e do afeto, se entrelaçam, remetem um ao outro, assim como o real e o imaginário se imbricam na obra literária.

Se se começa a pensar que o caminho dos afetos de Kósta em Budapeste aponta para sua relação com a literatura, começo a ler a personagem Kriska como figura representativa dessa literatura ou de sua (im)possibilidade, assim como fiz anteriormente com Vanda. Se a vida em Budapeste começa como uma página em branco, com a literatura acontece a mesma coisa, e Kriska, ou a imagem perfeita do seu corpo nu, parece-me ser a personificação dessa página pronta para ser escrita “branca, branca, branca⁴⁹”, diz o narrador.

Seguimos adiante na narrativa e vivenciamos com Kósta seus momentos ao lado de sua nova família, as aulas da língua magiar, as ocasiões de divertimento ao lado de Kriska e Pisti, as noites de amor e a sua volta para o hotel em noites frias de inverno, quando veste o capote de lã e o gorro que pertenciam ao ex-marido de Kriska, figura não nominada que, como enfatizei, passa a ser personagem importante para o desfecho da narrativa.

Após três ou quatro meses de convivência, já inserido na nova cultura e conseqüentemente na aquisição e domínio da língua magiar, Kósta lembra do seu passado e sente saudades de sua língua. No entanto, a força dessa estrangeiridade vivenciada pelo narrador vai reprimir uma outra língua, e Kriska atua novamente como a voz da autoridade “para ajustar o ouvido ao novo idioma, era preciso renegar todos os outros⁵⁰”. Assim, a vida

⁴⁸ Op.cit., p.79.

⁴⁹ BUARQUE, op.cit., p.45.

⁵⁰ Idem, p.64.

real de José Costa, que passa a ser a memória de uma vida apenas imaginária, já que Budapeste representa a vida real, teima em chamar o narrador de volta àquela realidade e isso se dá pela necessidade que sente em falar sua língua nativa. Assim, a língua nativa passa a ser irreal e encontra o seu *fake* na língua húngara, estrangeira em relação ao português. Nesse momento, é possível pensar numa dissolução da estrangeiridade nas ações do narrador: Kósta decide dizer adeus à professora Kriska e volta para o seu país para tornar-se novamente Costa. Entre o real e o irreal da própria língua, não há na narrativa a preservação da identidade cultural, mas, sim, a construção de um sujeito cuja identidade cultural também é dupla. Dessa forma, se a identidade de um povo está relacionada à sua língua e à sua cultura, a narrativa tematiza a sua dissolução na estrangeiridade.

De volta ao Rio, José Costa narra seu desinteresse em voltar a produzir romances autobiográficos; Álvaro tenta persuadi-lo e insiste para que ele produza o novo livro do alemão: “O Álvaro insistia, me ligava a toda hora, a voz reverberando na agência vazia, e se eu fosse um sacana teria lhe sugerido que terceirizasse meu serviço⁵¹”. Nesse momento, o narrador se sentiu vingado, sabia que os rapazes que foram contratados por Álvaro para terceirizarem seus serviços de *ghost writer* saíram um a um da empresa e fundaram agências próprias para redigir de tudo “menos romances autobiográficos à altura dos meus⁵²”, desabafa o narrador. E ainda afirma, numa voz irônica, que eles pertencem a uma nova classe de *ghost writers*, que cobram caro pelos seus serviços, exigem seu nome no topo da capa, saem na mídia e promovem a autopromoção como estratégia de marketing, numa alusão clara, crítica e irônica ao fenômeno da indústria cultural que circunda a contemporaneidade nos seus fazedores de livros autobiográficos para políticos, artistas, jogadores de futebol etc.

⁵¹ Idem, p.104.

⁵² Idem, ibidem.

Costa pensa em largar a profissão e admite “talvez me tivesse mesmo acontecido, como a tantos artistas desgraçados, de se truncar a veia criadora na plenitude da vida” e acrescenta que, por ter vivido no anonimato, por nunca ter procurado se exhibir, estaria a salvo do escárnio público e não precisaria se afundar em lembranças e nem trapacear a língua a fim de falsificar sua própria escrita. Evidentemente que esse momento da narrativa nos faz lembrar Barthes⁵³ em sua “Aula”, quando ele afirma que é preciso “trapacear com a língua, trapacear a língua” e que o caminho para essa “trapaça salutar” só pode ser conquistado na literatura, na prática de escritura, no trabalho de deslocamento que o escritor faz sobre a língua.

A narrativa demonstra nas ações do narrador o descompasso entre o desejo de reconhecimento de sua escritura e o conformismo do anonimato, já que foi justamente por desejar assumir a autoria do romance autobiográfico do alemão e por tê-lo feito à sua esposa Vanda que ele decide voltar para Budapeste e se reencontrar com Kriska que, até então, só aparece em pensamentos rápidos no Rio de Janeiro.

Voltar para Budapeste e reencontrar seu lugar ao lado de Kriska não foi tarefa fácil para Kósta. Após contar as agruras pelas quais passou até conseguir ser recebido por Kriska, o narrador explica a sua nova condição de segregação:

“Ordenou que eu me levantasse, e comecei a tremer inteiro de antemão, dando por certo que iria para o olho da rua com febre e tudo. Mas Kriska foi boa, me alojou em sua despensa, onde eu dispunha de um catre de lona e uma manta curta, dessas de avião. Só me mexia para ir ao banheiro, e no espelho, eu tinha alguma idéia do passar do tempo...”⁵⁴

⁵³ BARTHES, Roland. *Aula*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001. As citações encontram-se à página 16.

⁵⁴ BUARQUE, op.cit., p.122.

Na tentativa de abafar recordações indesejáveis, como conta o narrador, Kósta vive segregado naquela despensa mantendo pouco contato com Kriska, com o filho dela ou com qualquer outra pessoa. O domínio da língua húngara vai se distanciando, já que o som da língua será apenas resgatado nas vozes que ele ouve ao longe; assim segregados, Kósta e a língua húngara, só podiam caducar: ele, porque impedido do convívio com outras pessoas, tornava-se mentalmente perturbado, e a língua, por não ser usada. O narrador nos relata que, ao perceber que ele perdia o contato com a língua e conseqüentemente, ocorria o seu distanciamento, Kriska se alarmou e resolveu lhe “dar alta”: “me querer bem, já não queria, porém era mulher, e decerto não gostaria que eu me alheasse dela completamente”⁵⁵. Ora, a narração aponta para o segregado como doente, assim como os segregados do manicômio onde Kriska trabalha que, afastados do convívio social, vivem alienados ouvindo histórias ficcionais contadas por ela; note que também a ela cabe o direito de estabelecer o momento em que ele receberá “alta”, e isso se dá pelo controle que Kriska exerce sobre Kósta, controle que passa pela língua; o narrador relata que “o idioma assim desaprendido, para ela, devia ser como a branca pele dela que eu teria esquecido tão depressa”⁵⁶, reafirmando aquela leitura que aponta Kriska como a página em branco. Também a escolha do verbo “alhear” pareceu-me provocativa; desviando-se da língua, Kósta estaria se afastando do domínio feminino exercido por Kriska e ainda estaria, ele próprio, se alienando, tornando-se alheio não só no sentido de louco, mas também no sentido de estrangeiro, o que reforçaria a intenção de ler as ações das personagens voltadas para a desagregação da estrangeiridade.

Kriska parece se dar conta do perigo de uma estrangeiridade como forma de preservação de identidade cultural e lingüística e decide agir não só liberando o narrador do

⁵⁵ Idem, p.124.

⁵⁶ Idem, p.123.

cárcere privado, mas também arrumando-lhe um emprego, permitindo, com isso, o seu convívio social e lingüístico. O narrador conta que se sentiu ofendido ao ser chamado de imigrante: “quando me arrumou o emprego, Kriska falou: é trabalho braçal, para imigrantes como tu”⁵⁷; tal passagem parece reafirmar não só o preconceito com o estrangeiro, mas também o desejo que o narrador tem de dissolver qualquer traço que possa marcar sua estrangeiridade naquele país. No entanto, se as palavras soaram ultrajantes, o emprego era bom, no Clube das Belas-Letras, e dependeu exclusivamente das boas relações de Kriska porque, segundo diz o narrador, “difícilmente admitiriam em seu convívio um estrangeiro”⁵⁸, fala que abona aquela leitura feita anteriormente sobre o preconceito com o estrangeiro cuja marca singular pode ser encontrada na utilização da língua.

O lugar, que lembra a Academia de Letras, é freqüentado por intelectuais, e Kósta foi contratado como auxiliar de manutenção; sua função, além de outras, é registrar no gravador a fala dos intelectuais que se pronunciavam no clube. Essas falas eram transcritas em atas pelo escrivão, Puskás Sándor. O narrador relata que “nenhuma palavra pronunciada no recinto podia se perder” e, por isso, no afã de registrar tudo, as fitas, às vezes, ficavam rodando em branco, enquanto os beletistas liam, meditavam, anotavam ou mesmo cochilavam. Ironicamente, o narrador relata que “quase sempre alguém propunha uma questão da atualidade, de relevância cultural, para apreciação dos colegas”⁵⁹.

A ironia se intensifica na voz do narrador quando afirma que, aos sábados, o Clube é aberto ao público para “exibições” dos literatos que expunham suas produções. A escolha da palavra exibição não remete somente para a ação de apresentar publicamente a obra de arte, a

⁵⁷ Idem, p.116.

⁵⁸ Idem, ibidem.

⁵⁹ Idem, p.117.

literatura, mas também para o fato de que o literato estaria naquele momento expondo-se por vaidade, ostentando a si mesmo e o seu processo de criação. A leitura vai novamente retomar a temática da fetichização do artista e da arte no comportamento dos beletistas do Clube, postura criticada pelo narrador ao dizer que “literatura, cá para mim, seja das artes a única que não precisa se exhibir”⁶⁰. Além disso, se a palavra “exibição” pode ser lida no seu sentido denotativo como “apresentação”, poderíamos direcionar esse veio irônico e crítico do narrador para uma entrada do processo de “carnavalização” de que nos fala Bakhtin⁶¹.

O desejo em aprimorar o aprendizado e o domínio da língua húngara fará com que Kósta leve as gravações para serem repetidamente ouvidas e estudadas por ele. Assim, ele passa ao exercício de transcrição das fitas, e Kriska passa a fazer a correção; ele diz que “...arrematava a transcrição das fitas antes do jantar, levava as folhas datilografadas para a mesa e as deixava ali como esquecidas”⁶² para serem corrigidas pela professora. Em seguida, relata que “a maioria dos erros assinalados não eram meus, mas dos insígnos literatos húngaros, que em tom de colóquio ou no calor dos debates, também incorriam em deslizes gramaticais”⁶³, numa outra alusão irônica que poderia apontar para um discussão cara à lingüística no que se refere às modalidades oral e escrita, ao uso padrão e ao não-padrão da língua e à sua adequação em situações formais, coloquiais ou semi-formais.

A narrativa demonstra que foi nesse processo de escritura, de retextualização, do oral para o escrito, que Kósta começa a exercer em Budapeste a função de *ghost writer*, uma vez que passou a fazer o trabalho do escrivão que “embolsava a papelada como se fosse uma

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1999.

⁶² Idem, p.125.

⁶³ Idem, *ibidem*.

propina”⁶⁴. Como a prática da propina é vista no nosso imaginário com desconforto por envolver uma gratificação por um serviço prestado ilicitamente, a postura do escrivão parece representar na ausência do seu agradecimento, na falta de coragem para olhar nos olhos do outro, na sua vergonha, a figura irônica que remete a qualquer pessoa que recebe propina. Não obstante essa visão sarcástica de uma prática presente na nossa sociedade, a crítica é ainda direcionada para a figura daquele que paga para que um escritor produza a obra em seu nome; assim, ao receber a obra, a pessoa fica ou deveria ficar envergonhada, esconde a produção do outro para que ninguém veja, e age como se estivesse guardando uma propina que acabara de receber.

Kósta segue sua trajetória de *ghost writer* e com as aulas de Kriska vai assimilando a norma culta da língua húngara. Após transcrever uma conferência sobre onomatopéias, recebe de Kriska a aprovação de seu texto “irrepreensível”. Segundo Kósta, o domínio do idioma é a passagem para que a professora volte a querê-lo bem, mas é, ao mesmo tempo, a possibilidade de perdê-lo: “provavelmente imaginava que eu lhe viraria as costas, tão logo desvendasse o idioma húngaro por completo”⁶⁵, reafirmando aquela leitura feita anteriormente sobre o *fake* da língua húngara em relação ao português e a luta do narrador pela dissolução da estrangeiridade, tanto que, ao ouvir de Kriska que seu sotaque é engraçado, ele desabafa: “para algum imigrante, o sotaque pode ser uma desforra, um modo de maltratar a língua que o constrange”, reafirmando o fato de ser a língua um entrave para o estrangeiro; Kósta continua sua fala sintomática reclamando o fato de que seu empenho em adquirir o novo idioma fazia com que ele soasse falso ao ser oralizado, denunciando seu sotaque e, por conseqüência, sua estrangeiridade: “mas para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se

⁶⁴ Idem, *ibidem*.

⁶⁵ Idem, p.127.

selecionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto”.

Kósta, dominando a língua magiar em sua forma escrita, começa a fazer modificações ao transcrever as falas dos beletistas. É interessante notar que o fato de perceber que, ao falar, denunciava sua estranheiridade, o narrador procura o silêncio enquanto na forma escrita, não se furta a corrigir equívocos de linguagem cometidos por escritores do clube, ele relata “para preservar a reputação de uns e outros, fui tomando a liberdade de substituir certas baboseiras por tiradas de espírito, de minha autoria”⁶⁶.

Desse modo, Kósta conta que os beletistas se apropriavam do seu discurso, tomando suas palavras como se tivessem sido realmente produzidas por ele; esse jogo dialógico lembra a interação verbal, a polifonia, o interdiscurso, o fato de que nossos discursos, querendo ou não, são sempre atravessados pelos discursos dos outros, conforme nos fez ver Bakhtin.

Enquanto o escrivão recebe a recompensa pelo trabalho que Kósta faz em nome dele, passando a gozar de crescente prestígio entre os beletistas, o *ghost writer* decide usar o endereço do clube para publicar um anúncio nos classificados do jornal *Magyar Hírlap* se oferecendo para redigir monografias, teses, discursos etc. Além de imprimir no anúncio a palavra “confidenciabilidade”, lembrando a propaganda da agência Cunha & Costa no Brasil, ele resolve assinar o anúncio usando o nome de Puskás Sándor, o escrivão. Assim, no jogo irônico da autoria, o *ghost writer*, que escreve para o escrivão deixando que ele assuma a autoria das atas e as assine, passa a assumir publicamente o nome de Puskás e a autoridade de seu nome como escrivão do clube para produzir textos a terceiros que, por sua vez, irão assinar, eles mesmos, seus textos para serem reconhecidos como autores.

⁶⁶ Idem, p.129.

Importante notar que, ao assumir esse trabalho de escritor anônimo em Budapeste, Kósta é procurado para fazer uma poesia, mas ele se nega a produzir esse tipo de texto porque, segundo ele, era um gênero que não dominava, nunca havia escrito uma poesia e, portanto, não poderia aceitar fazê-lo a uma senhora que, além de pretender ser destinatária do poema, ainda desejava recebê-lo em papel timbrado com a chancela do Clube das Belas-Letras. Vê-se, pois, que a negativa se dá por duas vias: a do desconhecimento por parte do escritor para a produção do gênero poesia e da imprudência da tal senhora que queria a falsificação, não só da autoria, mas também do lugar de autoridade que possui um documento do Clube, cujo selo estaria ali gravado para referendar o caráter oficial e verdadeiro do poema.

Após a recusa para a produção do poema, Kósta é procurado para produzir uma dissertação sobre um dialeto húngaro chamado *székely* e usado, segundo conta o narrador, na Transilvânia oriental. No entanto, a produção do texto não evoluía, assim como Costa não conseguia escrever as páginas para “O Ginógrafo”; Kósta não consegue escrever a redação de cinco páginas sobre as variações lingüísticas de um dos dialetos húngaros.

O processo de escrita e reescrita pelo qual passamos todos nós, escritores ou autores, é revelado na sua aflição e mostrado para o leitor nas diferentes construções: 1) Possivelmente o mais rudimentar dos dialetos húngaros, o *székely* é praticado na Transilvânia Oriental; 2) Praticado na Transilvânia oriental, o *székely* é possivelmente o mais rudimentar dos dialetos húngaros; 3) Dos dialetos húngaros, o *székely*, praticado na Transilvânia oriental, é possivelmente o mais rudimentar; 4) Rudimentar, possivelmente o mais dos dialetos húngaros... 5) Na Transilvânia oriental... 6) *Székely*, possivelmente o mais rudimentar dos dialetos húngaros...⁶⁷

⁶⁷ Ibidem, p.131.

Kósta julgava dispor de recursos de estilo suficientes para produzir o trabalho, cujo pagamento já lhe havia sido feito; no entanto, ao perceber que não consegue escrever, começa a brincar com as palavras, trapacear a língua, a ponto de achar graça, de sentir sabor com a forma estranha que tomava sua própria escrita. Nesse momento, Kósta percebe que está escrevendo poesia e fica “embasbacado” porque não domina o gênero na sua língua nativa e nem se atreveu a tentar tal domínio na língua húngara, tanto que descartou a possibilidade de escrever para a tal senhora que lhe procurou. Agora, se não bastasse a duplicidade da sua identidade, passa a ter uma duplicidade também na forma de sua escritura, em prosa ou poesia. Recuperemos o episódio na voz do narrador:

As frases eram minhas, mas não eram frases. As palavras eram minhas, mas com outro peso. Eu escrevia como se andasse em minha casa, porém dentro d'água. *Era como se meu texto em prosa tomasse forma de poesia.* Eu não sabia escrever poesia, e todavia estava escrevendo um poema sobre andorinhas. Sei que era poesia, porque *intraduzível...*⁶⁸

A metanarrativa traz ainda a discussão para o terreno da diferenciação entre forma *versus* conteúdo nos dois gêneros textuais: prosa e poesia. Observe na construção das orações adversativas a oposição que marca os dois gêneros em sua forma: as frases não eram frases porque tomavam forma de verso; as palavras tinham outro peso porque carregadas de significado. A voz do narrador ora enfatiza a estrutura gráfica e sonora do texto poemático, ora sua estrutura lexical. Em seguida, a construção com as orações comparativas hipotéticas, marcadas pela locução comparativa “como se”, evidenciam o caráter duvidoso que se quer imprimir. A leitura parece apontar, também, para os estudos teóricos da tradução e, partindo-se do princípio de que poesia é significado e forma, não apenas significado, infere-se que

⁶⁸ Idem, p.133. Grifos nossos.

qualquer tradução literal será tradução apenas do significado, não dos aspectos formais da poesia que seria, segundo o narrador, “intraduzível”.

Kósta não consegue produzir o texto que lhe fora encomendado e pago, adiantadamente, sobre o dialeto húngaro e a narrativa parece abonar a idéia de que o pagamento não tenha sido reclamado pelo rapaz, talvez pela própria ênfase irônica e crítica que se está dando a atividade entre contratante e contratado.

Interessante e cômica é a postura dubidativa de Kósta, que produz o poema em papel timbrado do clube e tem a intenção de vendê-lo àquela “desavisada” senhora que o procurou e a quem ele rechaçou. O narrador conta que esperava encontrá-la no clube durante a apresentação do emérito poeta Kocsis Ferenc, que sempre repetia os mesmos poemas e que fechava sua exibição com um poema épico que era declamado em conjunto com a voz das aposentadas que iam ao clube para assistir à apresentação dele e que acompanhavam seus poemas em coro, “como a um cantor de antigos sucessos”⁶⁹. Não posso deixar de notar na relação que aproxima poesia/música mais uma entrada que faz lembrar a voz daquela personagem a que já me referi anteriormente.

Vale notar, ainda, que o verso final declamado por Kocsis Ferenc é o mesmo verso declamado em ocasião da estada do poeta no Brasil: “egyetlen, érintetlen, lefordíthatatlan!”⁷⁰. Nesse momento, o enredo dá uma indicação importante para o leitor no que se refere à cronologia do tempo narrativo: o narrador conta que Kócsis lembra um poeta húngaro que ele conhecera “muitos anos atrás” no Brasil. Além dessa marca temporal, capaz de situar o leitor na narrativa, há ainda a indicação de um tempo que parece fugir da lembrança do narrador: o tempo em que viveu no Brasil. Da mesma forma, nessa passagem do tempo, o poeta, antes

⁶⁹ Idem, p.134.

⁷⁰ Idem, confira páginas 37 e 134-5.

ativo, é descrito como alguém que perdeu o brilho, mas não o brilho da juventude, e sim o brilho das letras. Kósta conta que, tirando as aposentadas, o poeta não era bem recebido pela comunidade que freqüentava o clube e nem pelos seus companheiros literatos: “Comentários irreverentes eram lançados nas brechas de seus versos, e gente mais jovem, ou exigente como Kriska, abandonava a sala em pleno recital. Seus colegas de mesa se entreolhavam, cochichavam, riam às escondidas”⁷¹.

É, pois, nesse momento do enredo em que se percebe o clima de hostilidade para com o poeta que o narrador apresenta a figura de uma personagem importante para a narrativa, trata-se do Sr..., o ex-marido de Kriska, homem influente, de poucas palavras, que fazia questão de ouvir a todos com interesse, se não com paciência. O narrador conta que o Sr... não tinha, que ele tivesse conhecimento, obra publicada, mas fazia parte do clube, exercia lá grande influência, sendo inclusive a mando dele que Kósta interrompera a gravação da apresentação do poeta, a quem o Sr... reprovava, sendo, como mostro, o personagem da prosa.

Kósta retoma a aflição do poeta e narra a decadência de sua produção artística. Nesse momento da narrativa é dada, novamente, uma ênfase na produção de um texto reflexivo, metanarrativo, que apresenta, no bojo do discurso ficcional, a relação íntima do escritor com a linguagem no seu processo de criação. É extremamente tocante esse momento da narrativa, porque a linguagem narrada faz com que o leitor divida com o escritor e sinta com ele a sua aflição, o seu sofrimento, o seu desconforto, é como se a narrativa aproximasse o escritor do seu leitor.

Não é só o leitor que se sente comovido, Kósta também. O verso não saiu, mas deixa na página em branco, no caderno de poesia de Kósta, a possibilidade de uma nova escrita

⁷¹ Idem, p. 135.

inaugurada no “ponto negro no alto da primeira página”, onde o poeta fincara a pena. Foi, então, a partir daquele ponto que Kósta escreve um verso, depois outro, e outro e no final do terceto diz “talvez fossem aquelas mesmas palavras que Kocsis Ferenc vinha perseguindo anos a fio”⁷².

Se o escritor persegue anos a fio as palavras para imprimir nelas o seu estilo, a narrativa consegue, na circularidade da marcação temporal, demonstrar esse efeito progressivo que segue, um dia após o outro, até que Kósta, atingindo um estilo que lembrasse, apenas de longe, o do poeta, complete o poema, denominado *Tercetos Secretos*, em nome de Kocsis Ferenc. Tomado por aquela sensação de comoção e decidido a não cobrar pelo seu trabalho, Kósta entrega o poema a Kocsis Ferenc.

Se o gênero poético pode ser interpretado, e já o disse, como uma resistência à fetichização da literatura, de sua mercantilização, não significa dizer que eu esteja defendendo que a poesia é gênero autoral, isto é, que tenha um nome próprio-autor como referência segura de sua autoridade e origem textuais.

Entendo, muito ao contrário, que o que está em jogo, nessa orquestração de vozes (Kósta assume a voz de Costa que tem a assinatura de sua voz poética transferida para Kocsis Ferenc), é bem mais que a garantia de um nome próprio, seja para a poesia, seja para a prosa, seja para o frustrado ensaio de escrita sobre um dialeto húngaro.

Não cobrar por ter sido o *ghost writer* dos *Tercetos Secretos*, logo não cobrar pela autoria de um livro de poesia equivale à passagem em que Kósta - ou terá sido Costa ? – grita que ele não é o autor de *Budapest*. Em ambas as situações é a própria metáfora que está em jogo, seja a metáfora de interpretar a poesia como um gênero de imagem, vale dizer, metafórico, seja a metáfora de um *ghost writer* que se vê substituído por um clone *ghost*

⁷² Idem, as citações encontram-se à página 136 da referida obra.

writer húngaro, o Kósta, seja a metáfora de Vanda, personagem do mundo midiático, vis-à-vis à metáfora de Kriska, personagem feminina, sob ponto de vista de um escritor/poeta, do mundo literário.

A partir dessa passagem, poesia e prosa, paradoxalmente, encontram-se, o que equivale a dizer que **Budapeste**, como narrativa de ficção e os *Tercetos Secretos*, como gênero poético, não mais se distinguem, assim como não mais se distinguem a prosa como gênero literal e discursivo e a poesia como gênero de imagens poéticas.

Nesse contexto, a hierarquia entre as textualidades se rompe, uma vez que tanto é verdade que a poesia não se vende quanto que *Budapest* não é o livro de Kósta, porque em ambos os casos interessa é ressaltar que os textos, e a literatura em particular, não têm autoridade, quer dizer, não têm autor unidimensional, o que justifica o fato de Kósta não ter vendido a condição de ter sido *ghost writer* dos *Tercetos Secretos*, assim como o contexto em que ele grita que não é o autor de *Budapest* (final surpreendente da narrativa), posto que em ambas as situações a verdade emerge cristalina: ninguém é mesmo autor de nada, já que todo texto, ou gênero textual, é coletivamente produzido, por ser fruto de uma literatura menor, que nada mais é que a literatura do cotidiano, a literatura de qualquer um, no seu fazer diário o jogo ilimitado de produzir linguagem, condição social (por excelência) antes que individual.

E jogo ilimitado de produzir linguagem é, antes de tudo, sob o ponto de vista da literatura, o jogo que assume a condição, sempre literal, de que toda literatura é menor, o que torna indispensável citar as três características de uma literatura menor, segundo Deleuze e Guattari⁷³:

⁷³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: por uma literatura menor. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio tercerio mundo, seu próprio deserto.⁷⁴

A partir desse fragmento, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, chegamos não apenas a uma possibilidade de definir a literatura como sendo o lugar menor, como também uma possível definição da própria linguagem, o que equivale a dizer que a literatura é menor porque é linguagem e é linguagem porque toda linguagem é, para citar Saussure, o exercício de uma enunciação, de uma fala viva em relação à língua como enunciado, como sistema.

Estamos, pois, diante da velha/nova diferenciação da língua e da fala, do enunciado e da enunciação, e velha/nova porque, em cada momento de sua enunciação, a língua – literária ou não – é sempre fruto de uma fala/enunciação que é, ao mesmo tempo, prova cabal de sua própria desterritorialização, enquanto sistema abstrato, assim como inscrição política por excelência, porque é agenciamento coletivo de enunciação, porque é produção simbólica levada a cabo por uma comunidade lingüística, o que nos faz andar em círculo: é produção simbólica coletiva porque é política e é política porque é *desterritorialização* de toda e qualquer língua, vale dizer, de toda e qualquer compreensão da língua como sistema enunciativo abstrato (logo como sistema produtor de fetichização, seja no contexto da cultura

⁷⁴ A citação encontra-se às páginas 28 e 29 da obra referida na nota anterior.

literária, seja no da indústria cultural) que não leve em conta as reais condições de enunciação, as únicas que interessam, de *ghost writer* para *ghost writer*.

É por isso que estou interpretando o fragmento do Deleuze e Guattari, acima mencionado, também como uma espécie de *ghost writer* da própria língua, posto que, considerando o que ambos dizem, sobre o que chamam de literatura menor, igualmente acredito que vale sobre toda e qualquer língua, como espelho que reflete um jogo sem fim de *ghost writer* de *ghost writer*, isto é, de fala de fala de fala – ou de escrita de escrita de escrita, polifonia que compreende que toda prática simbólica é resultado de construção coletiva, social, sendo que a contribuição individual, ou autoral, nunca é ou pode ser isolada, como objeto de adoração, como fetiche, de vez que o singular de uma autoria é sempre o comum de uma coletividade de enunciação.

CONCLUSÃO

A partir de uma perspectiva foucaultiana, que concebe o poder como poderes, porque dentro da vida, porque inscrito nas instituições todas, porque um aqui e não um lá, um agora e não um antes e um depois, a partir de uma leitura de e do poder que o traduz como classificação, código, legislação, imanência, logo como língua, Roland Barthes nos diz que esta é fascista e o é não por nos impedir de dizer, mas porque nos obriga a falar¹.

Obrigar-nos a falar é também impor-nos o sentido, ou os sentidos territorializados, o que nos remete de imediato novamente à Deleuze e Guattari e antes de tudo, à questão da literatura menor, ou ao seu problema político, que é o das pessoas, das minorias, da multidão de minorias que:

“(…) vivem uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba.”²

É aqui que o menino afásico, Joaquinzinho, filho de José Costa e de Vanda, entra em cena. Seu mutismo, sua resistência em falar, em aprender a fala da grande língua inter-institucional, da família, da mercadoria, da infância, da grande literatura, sua resistência em

¹ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 14.

² DELEZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: I mago, 1977, p. 30.

entrar no jogo da língua, que é o jogo que nos obriga a falar, sendo que é este mesmo jogo que o menino afásico parece resistir a jogar, seja porque ainda não a conhece, criança que é, a língua da qual será obrigado a se servir, seja porque é, ao mesmo tempo, um nômade, um imigrado e o cigano de sua própria língua, porque está desterritorializado do pai, José Costa, que não o assume na língua da paternidade, seja porque a incompetência paterna de José Costa é também um indício de que o triângulo edípico pai, mãe, filho é ele mesmo impotente para a grande língua.

Citemos o trecho em questão, a propósito:

Alguma coisa me atrapalhava, palavras bizarras me vinham à mente, eu esfolava os dedos no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora. Trôpego, chegava em casa e encontrava meu lugar na cama ocupado por uma criança gorda. Com a Vanda, aliás, eu nem abordava mais esse assunto, porque ela sempre tinha uma resposta para tudo. 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.³

Lendo o capítulo dois de “*Kafka: para uma literatura menor*” e relendo o fragmento acima, não dá para parar de pensar, tal como propõe o texto de Deleuze e Guattari, que estamos diante de dois inocentes, o filho e o pai, por serem *ghost writers* de uma trama edípica cujo mapa aumenta ao absurdo, por ser a enésima parte do “(...)mapa geográfico,

³ BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 30-31.

histórico e político do mundo”⁴, o que equivale a dizer que o menino gordo e mudo é o que poderíamos chamar de metáfora literal de um *Édipo muito gordo* (Cf. nota 4), seja porque ser gordo, nesse caso, bem pode ser interpretado como inscrição carnal de que o pai biológico é apenas a ponta do *iceberg* de uma série ilimitada de outros pais, ou outros autores, já que autoria é uma forma de paternidade; seja porque seu mutismo nos indicia a cogitar que a resistência do menino à fala das línguas ou variações discursivas, na outra ponta, é uma maneira de mostrar que falar e escrever línguas - ou gêneros literários - é aceitar entrar no jogo do que poderíamos chamar de “um duplo muito gordo” ou de um “*ghost writer* muito gordo”, uma vez que significa “aceitar” ser obrigado a entrar no jogo da língua como classificação ilimitada, sendo mesmo parte da classificação, isto é, parte da trama em que o filho é o duplo do pai, que é o duplo do autor, que é o duplo de José Costa, que é duplo de Zsoze Kósta, que é duplo do húngaro, que é duplo do português, que são línguas que têm como duplos a existência do anônimo e do famoso, que são formas de duplicar uma sociedade da reificação generalizada, ou de uma “reificação muito gorda”.

Num certo sentido, Joaquinzinho, o menino muito gordo e mudo, é também metáfora literal, ou metaliterária, do romance *Budapeste*, pois é ele que vem nos dizer – ao não dizer, é claro – que o texto de Buarque, por nós analisado, é ele mesmo um “Édipo muito gordo”, posto que encena, ficcionalmente, o jogo especular de duplos de duplos, no passo de danças de personagens, que são autores, que são narradores, que são ficcionais, que são “reais, por serem antes de tudo *ghost writer* de *ghost writer* do circuito, ou de um curto-circuito, do mundo produtivo e cultural da produção literária, da publicidade e da comunicação midiática,

⁴ DELEZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: I mago, 1977, p. 16.

os quais nada mais são que duplos de um modelo social em que deve existir, para que “funcione”, o anônimo e o famoso, o reificado e o reificante.

Assim é que o Sr....., seguindo o raciocínio, pode ser interpretado como o personagem da prosa, sendo, por isso mesmo, encarnação ficcional da circulação do texto de ficção, por ter maior potencialidade para figurar o famoso e o anônimo. Por outro lado, José Costa / Zsoze Kósta, ao mesmo tempo um e dois, são duplos um do outro, por serem duplos de duas línguas duplicadas, o português e o húngaro, por serem o duplo dos gêneros literários, prosa e poesia, por serem, como personagens de papel, duplo de um mundo cujo mapa da *reificação* não tem como representação apenas a escala das fronteiras de um gênero ou das fronteiras de uma língua, o português, posto que gênero discursivo e língua são variações de um sistema de duplicação em que uma língua também é dupla de outra, em que um país também é duplo de outro, sendo que a literatura menor é exatamente aquela em que nos percebemos como viventes de uma língua que não é a nossa, como a língua portuguesa não é a húngara e esta não é aquela, uma vez que a literatura menor é aquela que inscreve a singularidade, a alteridade, a troca impossível, desterritorializando a grande literatura, por apresentar e representar a estrangeiridade, o imigrante, o cigano, o nômade, ou **Budapeste**: o romance muito gordo, porque agenciamento coletivo de enunciação.

Assim, como romance muito gordo, cada ideograma da narrativa, autor, narrador, personagem, *ghost writer*, literatura em língua portuguesa, literatura em húngaro, cultura letrada, cultura midiática, divulgação, circulação e mesmo a própria *reificação*, como personagem, ela mesma, como um caleidoscópio polifônico, de alta-voltagem dialógica, não escapam do destino histórico das línguas, numa sociedade burguesa mundializada, que é o de duplicar sua própria farsa, o seu próprio sistema ideológico, através, com Bakhtin, do aprisionamento do duplo nele mesmo, de pai e filho, Joaquinzinho e José Costa, este e Vanda,

ghost writer, autor anônimo, e autor público e famoso, o que já nos coloca diante do objeto de reflexão do primeiro capítulo desta tese, **O desvelamento do duplo a partir da experiência do sujeito no campo da linguagem**, título, reconheço, ele próprio duplo, uma vez que a experiência do sujeito no campo da linguagem remete à idéia de duplicidade, como se de um lado estivesse o sujeito e de outro a sua experiência de enunciação, como membro de uma comunidade lingüística.

Transformar o duplo em tema, em termos bakhtinianos, é uma forma de observar a afasia de uma profusão de personagens duplicados, aprisionados que estão na dicotomia especular do duplo *ghost writer versus* autor famoso, José Costa *versus* Zsoze Kósta, Kriska *versus* Vanda, valendo igualmente para todos os outros duplos da narrativa, pois se inscrever na enunciação reificada do duplo é também uma forma de viver uma língua, a língua reificada do duplo, que não é a nossa, que não é a de cada personagem da narrativa, de cada ideograma, uma vez que, como no caso do mudo e gordo Joaquinzinho, servir-se da língua do duplo é assujeitar-se à reificação generalizada, é apagar-se como alteridade, argumento que nos remete ao segundo capítulo desta pesquisa de Doutorado, **Subjetividade e escrita: quem é que fala em Budapeste?**, posto que, através deste capítulo, procuro mostrar, pensando a escrita como política, ou a política da escrita, que a divisão ou colocação dos sujeitos num ponto da dicotomia, como a de ser autor e a de ser anônimo, por exemplo, faz parte de uma função social, e política, da escrita, de tal modo que a função autor de que nos fala Michel Foucault pode ser metamorfoseada em função *ghost writer*.

Assim, se no plano do duplo, entendido como relação entre dois termos, entre autor explícito e autor implícito, entre português e húngaro, entre personagem de ficção e personagem real, logo entre ficção e realidade, se nesse plano, prosseguindo, não temos senão o que podemos chamar de função duplo, como no caso da função autor, é porque podemos

deduzir que a função duplo é aquela da literatura maior, com seus cânones, ou da língua maior, sob o ponto de vista político-ideológico, sendo, nesse sentido, o lugar que *territorializa* o autor famoso e o anônimo, ou o falante e o afásico, momento em que entramos nas questões colocadas no terceiro capítulo desta tese, **As trocas simbólicas entre a narrativa de ficção e poesia**, que são as que investigam a função duplo como uma dentre muitas formas de *reificação*, podendo mesmo ser interpretada ela mesma como mercadoria, como metafísica ou traço teológico de uma sociedade, a burguesa, em que o duplo cumpre uma função social importante, para a sua reprodução, a saber, a de justificar as posições sociais de prestígio, como a posição invejável do autor famoso, através deste outro duplo: o reificante e o reificado ou os adoradores e os adorados.

Igualmente é no campo da função duplo, sob o signo da multidão de adoradores e da casta de adorados que **Budapeste** ironicamente estabelece uma hierarquia entre a narrativa de ficção e a poesia, hierarquia igualmente inscrita em todo espectro do que estamos chamando de função duplo, sendo não apenas cópia das demais, mas, antes de tudo, um importante sinal de como pode ser possível romper com a estruturação duplicada do mundo e da linguagem que nos obriga a falar o duplo, como o duplo de representar-nos pronominalmente, como eu, tu, ele, como masculinos e femininos.

Chego, assim, nas reflexões que elaboro no quarto capítulo desta pesquisa, intitulado **BUDA-PEST: o tornar-se estrangeiro/agenciamentos coletivos de enunciação**, no qual, dialogando antes de tudo com *Kafka*: por uma literatura menor, de Deleuze e Guattari, procuro mostrar, sob o signo do estrangeirismo, ou a partir desta última e primeira fronteira hierárquica, a da prosa de ficção e da poesia, com um sinal de mais (+) para a poesia. A intenção, enfim, foi a de evidenciar como a dignidade da poesia se situa, em **Budapeste**, em sua resistência - seja na ponta de sua especificidade de gênero histórico, seja na ponta da

recepção – a reproduzir o sistema de duplo, ou a função duplo, numa sociedade reificada e da reificação.

Continuando esse raciocínio, detecto que o pilar da função duplo é a propriedade autoral e, nesse sentido, a sua fissura, ou o estremecimento desse pilar, está na relação direta com o deslocamento da unidimensional ou monológica afirmação autoral, seja da prosa de ficção, seja da poesia, o que me remete novamente aos agenciamentos coletivos de enunciação, de Deleuze e Guattari, para os quais e através dos quais uma literatura menor é aquela que desterritorializa a grande literatura, a partir mesmo do movimento abrupto do tornar-se estrangeiro, ainda que silenciosamente através da metáfora literal de um Joaquinzinho muito gordo, a dizer, em sua fala gutural, incompreensível, que somos ao mesmo tempo autores e *ghost writers* de tudo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In.: BENJAMIN, Walter *et.al. Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p. 193-208.

ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BARGALLÓ, Juan G. (org.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Aula*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de M. Lahud e Y. F. Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. “O plurilinguismo no romance”, “A pessoa que fala no romance”. In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et. al. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 1990, p. 107-163.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista - 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, E *Problemas de Lingüística Geral*. Vol. II. Trad. Eduardo Guimarães / et. Al./, Campinas, SP: Pontes, 1989.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et alli*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

- BORGES, Jorge Luis. O outro. In.: *O livro de areia*. Trad. Anífla Fernandes. Lisboa: Editora Estampa, 1983.
- _____. “As ruínas circulares”. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1976.
- BRAVO, N. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UNB, 1998. p. 261-288.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. Estorvo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. Benjamin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHALHUB, Samira. *Funções de linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In.: *Poétique: revista de teoria e análises literárias*. Portugal: Almedina, 1979. p. 51-76.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DOLEZEL, Lubomir. Le triangle du doublé: um champ thématique. *Revue Poétique*, Seuil, n. 64, p. 463-472, nov. 1985. Apud BARGALLÓ, Juan. (org.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilha: Alfar, 1994.
- ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In.: ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.9-21.
- _____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Apocalípticos e integrados*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FARIA, Alexandre. “Chico Buarque: cidade-tempo”. In.: *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Virtual Papiro, 1999.

FARIAS, Sônia L. R. 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: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 387-408.

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: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, M *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1968.

_____. O Que é um Autor? In. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900). Trad. Walderedo Ismael de Oliveira: Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, S. *O futuro de uma ilusão*. Edição Standard das Obras de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI.

FREUD, S. *O estranho*. Edição Standard das obras de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XVII.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Não existe duplo para a realidade*. In: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo4.htm. Acesso em 19/03/2004.

GRANON-LAFONT, J. *A topologia de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GUIOMAR, Michel. *Principes d' une esthétique de la mort*. Paris: José Corti, 1967.

HAUSER, Arnoud. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

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

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

KAFKA, F. *A metamorfose*. Trad. de Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, J. *Os complexos familiares na formação do indivíduo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LEITE, M. Chiappini, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEMAIRE, A. *Jacques Lacan: uma introdução*. Trad. Durval Checchinato. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In.: *Literatura e Memória Cultural*, Belo Horizonte: ABRALIC, 2º Congresso, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.

MARX, Carlos. *El Cipital*. Trad. Wenceslao Roces. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973.

MELLO, Ana Maria Lisboa. As faces do duplo na literatura. In.: CAMPOS, Maria do Carmo & INDURSKY, Freda. (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, p.111-123.

MENDES, L. B.; OLIVEIRA, L.C.Vieira de. (orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – UFMG, Ed. UFMG, 1998.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. Do Eros politizado à Polis erotizada. *Revista IDE*, n. 12. Publicação da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo: 1986, p.10-11.

_____. Lirismo e resistência. In.: *Revista Cult*, São Paulo: Editora 17, ano VI – n. 69, 2003.

MONTAIGNE, M. Ensaio. Livro II, cap. 16, p. 603-610. In.: KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.125-6.

MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em “Grande Sertão: Veredas”*. Tese de doutorado. (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, São Paulo, 1998.

NIETZSCHE, F. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. Obras incompletas (seleção de textos de Gerard Lebrun, tradução e notas de Rubens Torres Filho). São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.48. (Col. Os Pensadores, v.32).

NOVAES, Mariluci. *Os dizeres nas esquizofrenias: uma cartola sem fundo*. São Paulo: Editora Escuta, 1996.

NUNES, Benedito. *A matéria vertente*. Seminário de Ficção Mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. p.9-29.

PÉLICIER, Y. *La problématique du doublé*. In: TROUBETZKOY, W. (org.). *La figure du double*. Paris: Didier, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In.: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.100-110.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. de Raquel Ramallete [et.al.]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

RICHTER, Anne. *Histoires de doubles: d’Hoffmann a Cortázar*. In: RICHTER, Anne (org.). *Les metamorphoses du doublé*. Bruxelles: Complexe, 1995.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L & PM, 1988.

ROULET, Eddy; FILLIETRAZ, Laurent; GROBET, Anne. *La dimension interactionnelle*. In: *Un modèle et un instrument d’analyse de l’organisation du discours*. Peter Lang. S.A: New York, Oxford, Wien, 2001, cap. V, p. 139-163.

ROUDINESCO, E. & PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 530-33.

SECCHIN, Antônio Carlos. “As vitrines”: a poesia no chão. 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: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 179-183.

SILVA, Analice Pereira da. *Os mecanismos estéticos da modernidade em Estorvo e Benjamim*. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Letras). UFPB, João Pessoa, 2000.

TARDIN, Micheline M. T. *Cantigas de acordar: marcas de sujeito e história no enunciado poético de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

TERRY, Eagleton. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

WALTY, Ivete & CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

WISNIK, José Miguel. “O autor do livro (não) sou eu”. In: <http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>. Acesso em 12/12/2003.

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](#)