



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

**OUTRAS VOZES: O DISCURSO PLURIVOCAL EM *BUDAPESTE*, DE
CHICO BUARQUE**

Kleyde Jomara Lessa Vilasbôas

Feira de Santana
2009



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

OUTRAS VOZES: O DISCURSO PLURIVOCAL EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

Kleyde Jomara Lessa Vilasbôas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientador o Professor Doutor Roberto Henrique Seidel, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana, 31 de agosto de 2009.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

OUTRAS VOZES: O DISCURSO PLURIVOCAL EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por:

Prof. Doutor Roberto Henrique Seidel (UEFS)
(Orientador)

Prof. Doutor Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)
(Membro)

Prof. Rubens Alves Pereira (UEFS)
(Membro)

Feira de Santana, 31 de agosto de 2009.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, Marlene de Souza Lessa Vilasbôas e à minha irmã Maria Aparecida Lessa Vilasbôas Cerqueira, duas mulheres fortes e cheias de luz, que embora não estejam presentes nesta vida, representam grande incentivo na minha trajetória enquanto leitora do mundo.

Aos artistas de todo gênero, por acreditarem na fusão dos mundos, na multiplicação dos sonhos, na força das vozes que silenciam e reclamam seu lugar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me feito artista e ensinado a flertar com as obras do mundo.

A minha família que sempre esteve ao meu lado compartilhando conquistas.

Aos professores que contribuíram para minha formação, fazendo ampliar olhares, visões de mundo e sentimentos no universo dos bens culturais.

À minha amiga Maria José Barbosa, por ter incentivado e partilhado dos caminhos trilhados na vivência acadêmica.

Aos companheiros e colegas do mestrado, especialmente Joanice Antônia pelos risos, lágrimas e poesias.

*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*

*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*

(As vitrines – Chico Buarque de Holanda)

*Cada sinal desavisou
Sou o teu portal, cenário
Eu não sei dizer qual é a cor do céu
Eu não sei dizer onde fica o mar
Qual é o nome de todas as coisas
Onde andarás o meu amor
Baby, não deixe as cinzas extinguirem o sol
Não deixe de voar com as estrelas
O sentido é a gente que constrói
Eu sei que aparência quer dizer categoria
Que monumento quer dizer fotografia
Mas são teus olhos que vão capturar
O meu retrato, o teu retrato
O teu espírito encarnado em mim
E a vida que aos poucos nos desfaz.*

(Outras Vozes - Kleyde Jomara Lessa Vilasbôas)

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura interpretativa do discurso literário presente na obra *Budapeste*, romance de Chico Buarque, na tentativa de investigar no processo de construção do jogo narrativo uma pluralidade de sujeitos polifônicos, que em suas relações ficcionais cambiantes, fazem vir à tona questões sociais, históricas e ideológicas, inclusive questionamentos sobre a própria natureza do fenômeno da autoria e do fazer literário. A fim de perscrutar o caráter polifônico do romance, procurarei sustentar que as vozes que ecoam na narrativa se fazem completar por meio do processo dialógico, isto é, através do contato com o *outro*. A obra em análise é toda permeada de plurivocidade, e encontra na metalinguagem uma forma de espelhar seu caráter intertextual. Nesse sentido, o romance rastreia os caminhos que fraturam a identidade do narrador-protagonista ao disfarçar-se em seus duplos em busca de si mesmo, de uma subjetividade composta pelas vozes alheias que parecem habitá-lo. Como forma de refletir sobre a condição do anonimato exposta na narrativa, partiremos da noção de desaparecimento ou apagamento do autor encoberto pela grande rede de formações discursivas. Partindo de uma abordagem que pretende analisar o discurso, buscamos de forma transdisciplinar, estabelecer o diálogo com outras áreas de conhecimento como a psicanálise, a filosofia da linguagem, linguística e teoria literária, bem assim, com os estudos culturais, como meio de refletir sobre as posições engendradas pelo texto literário, nos níveis da autoria e de sua escritura desde a concepção do texto até seu destino final. Utilizando conceitos como polifonia e dialogismo, de Bakhtin, função autor e formação discursiva, de Foucault, fetichização da mercadoria, de Marx, fractalização, de Baudrillard, dentre outros, procurarei situar a presente análise no campo de questionamentos que possam evidenciar como a narrativa buarqueana ficcionaliza a fragmentação do homem contemporâneo, que, na condição de sujeito de linguagem está inscrito na narrativa de um *eu* habitado por uma pluralidade de identidades possíveis.

Palavras-chave: autoria, duplo, polifonia, alteridade, indústria cultural.

ABSTRACT

This dissertation proposes an interpretative reading of the literary speech present in *Budapeste*, Chico Buarque's novel, attempting to investigate during the narrative's play building process a plurality of polyphonic subjects, that in their changing fictional relations, enlightens social, historical and ideological issues, included inquires about the authorship phenomenon self nature and literary establishment. Determined to search the polyphonic feature of the novel, I'll try to sustain that the voices that echoes during the narrative complete themselves by dialogical process, it means, through the relation with the *other*. The novel in analysis is permeated with a lot of voices, and in the metalanguage finds a way of mirror its intertextuality feature. In this sense, the novel tracks the ways that break the protagonist narrator's identity, in which searching for his true self he disguises himself in his doubles with a subjectivity compound by the voices that seems to inhabit him. As a way of reflect about the anonymous condition exposed in the narrative, we'll start from the notion about the author's disappearing or vanishing, cloaked by the great net of discursive formations. Starting from an approach that intends to analyze the speech, we search in a multidiscipline way, how to establish a dialogue with other areas of knowledge like psychoanalysis, language philosophy, literary theory and linguistics, in this way, with the cultural studies, as a mean of reflect about the positions created by the literary text, in the authorship and writ levels since the text concept until its final destiny. Using concepts like Bakhtin's polyphony and dialogism, Foucault's author function and discursive formation, Marx's product fetishism, Baudrillard's factorization and others, I'll try to situate the current analysis in the inquiring field that can make evident how the Chico Buarque's narrative fictionalize the fragmentation of the contemporary man, whom, conditioned as a language subject, is inscribed on the narrative of an *ego* inhabited by a plurality of possible identities.

Keywords: authorship, double, polyphony, alterity, culture Industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 BUDAPESTE: UM OLHAR SOBRE O FENÔMENO DA AUTORIA	
1.1 NAS TRILHAS DA CRIAÇÃO	17
1.2 AUTORIA / ANONIMATO: O LUGAR DO ESCRITOR	25
2 A TESSITURA DO DISCURSO PLURIVOCAL	
2.1 VOZES PLURAIS: OS DISCURSOS DO <i>EU</i> E DO <i>OUTRO</i>	37
2.2 NAS TEIAS DA INTERTEXTUALIDADE	57
2.3 DOS DUPLOS AO ENCONTRO DE SI MESMO.....	75
3 ESTÉTICA LITERÁRIA E MERCANTILIZAÇÃO DA LITERATURA: ENTRE A CRIAÇÃO E A PRODUÇÃO LITERÁRIA	
3.1 DO OUTRO LADO DA ARTE: ESPETACULARIZAÇÃO E CONSUMO ..	88
3.2 FUNÇÃO-AUTOR E FORMAÇÃO DO DISCURSO LITERÁRIO	94
3.3 SOBRE A ESTÉTICA LITERÁRIA E A INDÚSTRIA CULTURAL	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	111
ANEXOS	114

INTRODUÇÃO

O romance *Budapeste*, de Chico Buarque, lançado em 2003, pela Companhia das Letras, foi por mim escolhido como objeto de estudo, por perceber que a linguagem buarquiana, nos âmbitos literário e musical, promove ressonâncias no universo da cultura, de forma crítica e transformadora.

Como um dos principais representantes da Música Popular Brasileira, cuja obra fonográfica é de reconhecida riqueza, o músico e o literato Chico Buarque no romance *Budapeste*, parecem bailar juntos no ritmo da construção de um sujeito que busca conhecer a si mesmo.

A notoriedade de seus poemas-canção, embrenhados por temáticas ideológicas e políticas e, de outro lado, a prática de escritura do autor de romances despertam o nosso olhar para a investigação das condições de produção que permeiam o fenômeno da autoria.

Compor uma canção, extrair de si mesmo significante e significado, num movimento de comunicação com o externo, cumpre tarefa demasiado singular. O autor de *Budapeste* não apenas relata histórias com as quais todos, de algum modo, se identificam, mas, sobretudo, compõe o percurso da prática do ato próprio de escrever. Num jogo de duplicidades, na posição do entre - lugar autoria/anonimato, subverte a condição material do escritor, apagado pela massificação de seu mister, e, em outro momento, a narrativa parece conceder vida ao fantasma do criador, que, em função de ditames mercadológicos, tem sua existência esvaziada.

A literatura brasileira, produzida nos tempos atuais, é marcada pelo crescente registro das tensões sociais, estando a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, de cujo inchaço e deterioração faz emergir o homem angustiado que se relaciona com todos os problemas sociais e existenciais, e que encontra sua unidade na variedade polifônica com que faz ecoar seus pensamentos.

Budapeste encena uma história em que figura o olhar do sujeito-narrador sobre os eventos internos e externos à natureza humana, num exercício de auto-conhecimento e reconhecimento de si nas personagens interpretadas na narrativa.

A produção poética e ficcional de Chico Buarque tem, cada vez mais, despertado interesse para o leitor comum e para os estudos da crítica. Não é nosso interesse, nesse trabalho, apresentar pontos de relação entre sua produção musical e ficcional, embora identifiquemos a manifestação de traços poético-musicais nas trilhas discursivas de *Budapeste*. Selecionamos a letra da canção *As Vitrines*, de Chico Buarque, para figurar na epígrafe desse trabalho, a fim de exemplificar a intertextualidade que permeia sua obra. Nesse sentido verificamos a presença de uma correspondência entre o poético-musical e o texto ficcional em sua forma de depurar a percepção dos fenômenos, manifestando uma instigante capacidade em surpreender o leitor com imagens que saltam aos olhos, que nos conduzem ao mundo do extraordinário. Seguindo caminhos significativamente plurais, há várias formas de se debruçar sobre a obra de Chico Buarque, seja na música, literatura, ou mesmo no teatro, em que se percebe as variadas vertentes explorando conteúdos de natureza político-social, crítica, e até mesmo , associadas às relações amorosas.

Falar em Literatura nos remete inexoravelmente à ficção e ao discurso poético. É através do discurso poético que prescindimos da linguagem de cunho objetivo, sistematizado, empreendendo um mergulho nos campos do imaginário, pluralizado nas experiências de todos. É assim que situamos o romance *Budapeste*, uma narrativa pautada na quebra de linearidade em seu conteúdo e forma, fazendo com que o exercício da leitura seja apreendido em um discurso construído sob bases livres da univocidade, ou, ainda, traduzido pelo fenômeno multiplicador da polifonia. A tessitura do contexto em que atuam seus personagens encaminha a narrativa à composição de suas partes, às histórias individualizadas que são reproduzidas pelas vozes de seus duplicadores, implementando um jogo de identidade entre os personagens e seus duplos.

O discurso poético, por sua natureza subjetiva, encontra sua razão de ser na transgressão do discurso unívoco, inventando palavras e criando ritmos inusitados, inclusive, servindo-se da exploração da sonoridade das palavras. O recurso a trocadilhos, metáforas, ironia e ambiguidades pode matizar a plurissignificação, a conotação, fazendo com que uma diversidade de leitores

possa chegar a interpretações variadas. Portanto, o romance, em análise, pode ser compreendido como um texto literário que poderá sugerir leituras diversas, pois é direcionado a ampliar a sua significação por sua natureza enigmática.

Com o prêmio de terceiro lugar da categoria Romance do Prêmio Jabuti 2004, *Budapeste* caracteriza-se pela história de um autor anônimo, José Costa, um escritor que é capaz de escrever sobre qualquer assunto, desde que seja sob a forma de prosa. O brilhante *ghost-writer* é alguém que escreve o que os outros assinam: autobiografias, artigos para jornal, monografias, etc. O brilhantismo de seu trabalho, segundo o personagem principal, se deve ao anonimato, estando sua realização como escritor, associada aos nomes de quem assina seus textos.

Budapeste chama a atenção do leitor por ter presente em sua narrativa a história de um personagem-narrador que não apenas dá vida aos personagens da trama, mas que rastreia o movimento de seu próprio *eu* e de seu ofício enquanto escritor. Desse modo, entabula teias de significado entre as histórias narradas, para, por fim, revelar o constante estado de fractalização do homem em devir.

Com o recurso da metalinguagem, *Budapeste* pode ser visto como um cenário de jogos especulares, em que nomes, livros, personagens e autores parecem servir de referências uns aos outros, fazendo da história central, um grande mosaico de histórias que se completam umas nas outras.

Com a leitura do romance, fui instigada a investigar sobre os cruzamentos entre as histórias que se passam na trama e a história do próprio *ghost-writer*, numa relação dialógica. Além disso, despertou-me refletir sobre o ato próprio de escritura e da literatura enquanto objeto de consumo, a serviço de ditames mercadológicos.

Budapeste traz em si um sujeito-narrador que marca sua trajetória pela fusão de um universo interior, ou seja, sua subjetividade, e um ambiente externo, traduzidos pelas expectativas e modos de vida de outros sujeitos leitores. Ao encarnar, nos textos que escreve, as vozes daqueles que os assinam, o personagem José Costa fala por outros através de sua subjetividade, de sua forma de ver os fenômenos de que trata, emprestando ao universo exterior sua natureza singular. Esse movimento é recorrente na narrativa, onde os procedimentos de descrição dos contextos situacionais se confundem, denotando

que as histórias contadas podem ser a mesma, ou estar partindo de um determinado olhar, o olhar de quem as descreve. Os traços de representação desse sujeito da narrativa, portanto, vão além da sua simples existência na trama, podendo ser retratados pela constante presença do fenômeno da duplicidade encarnado na criação dos personagens e nos variados caminhos duplos do romance.

Através dos eventos de duplicidade, torna-se perceptível o cruzamento das vozes dos personagens que contribuem para a constituição de um narrador fragmentado, desdobrado, dividido. A metáfora da duplicação encena a passagem do ser humano em busca de si, ou seja, de sua unidade, pela projeção no outro. A presença do *outro*, a manifestação de sua vivência, de certo modo, constitui experiência para a formação do *eu*, que, no caso do narrador, é concebido através da linguagem discursiva.

A posição do narrador-personagem marcada pela expressão de sua subjetividade motiva a discussão sobre as teias dialógicas que se travam no romance, fazendo-nos inquirir sobre os objetos de reconhecimento de certo leitor em potencial. A presunção da existência desse leitor, que em princípio, encontra-se no plano virtual, estabelece influência no modo de expressão do escritor, que, por se tratar de produtor de histórias e pensamentos sob encomenda, conforma sua obra à lógica de mercado. Assim, o produto a ser vendido deve atrair o consumidor.

Em função de conflitos gerados por imposições de natureza mercadológica, as obras literárias têm se transformado em produtos postos em circulação, concorrendo por espaços em vitrines que substituem seus artigos na proporção do consumo desses objetos. Como se fossem um produto qualquer, e, para acompanhar o ritmo e dinâmica comerciais, as obras literárias têm procurado retratar contextos que explorem a capacidade imagética do objeto a ser consumido, fazendo com que os leitores se identifiquem com o espaço virtualizado, esvaziado e marcado por efemeridades.

A obra literária *O Ginógrafo*, escrita pelo *ghost-writer* José Costa, exemplifica no romance os conflitos engendrados pela lógica de mercado, que encontra na mídia o espaço concedido à produção de celebridades lançadas ao sabor de interesses econômicos. José Costa, como autor anônimo, ao escrever a

biografia assinada pelo alemão Kasper Krabbe, de enorme aceitabilidade pelo mercado, demonstra as condições de produção e consumo de obras literárias manipuladas pela *indústria cultural*. A produção e lançamento de tal biografia no mercado faz-nos questionar sobre a otimização do grau de eficiência do objeto a ser consumido, além de demonstrar justificado o mal-estar sentido pelo escritor protagonista em ver seu nome estampado nas obras que escreve.

Nos dias atuais, autores de sucesso tornam-se verdadeiras celebridades e o valor que estes encerram na condição de criadores de entretenimento passa pelo fato de produzirem uma literatura que não traz grandes dificuldades ao leitor comum. A criação do sucesso instantâneo de obras e autores deve-se, entre outros fatores, à massificação do objeto cultural inserido no mercado, e à utilização do fenômeno da identificação entre personagens e público.

O êxito nas vendas das obras do escritor José Costa não se deve apenas à sua capacidade inventiva, mas, sobretudo, à sua habilidade em reunir em seus textos bens culturais, conceitos e valores presentes no imaginário de seu público final, ou seja, o consumidor. Como escritor sob encomendas, exerce seu ofício atrelando subjetividade autoral às regras da objetividade mercadológica, em que, para atingir o público consumidor, deve-se intentar traduzir seus mais profundos desejos.

Com o alcance do sucesso das obras, mensurado através de sucessivas tiragens, o escritor passa a gozar de um *status* de autoridade sendo tudo organizado em função de uma posição *dominante* por parte de um autor e de um mercado. A visão do autor expressa em suas obras torna-se respeitada sem qualquer questionamento por parte do público, que passivamente, o reverencia, em razão de sua posição no mercado.

A obra *Budapeste*, sob os exemplos e práticas de produção autoral, traz em sua narrativa a reflexão sobre a função-autor entabulada por Foucault, em seu texto *O que é um autor?*

Em seus estudos, o filósofo relaciona a função autoral a uma esfera jurídica que articula os discursos sobre a autoria. De forma coesa e organizada a modernidade regula a circulação dos textos na personificação do autor. Para tanto, essa direção é tomada sob as bases de uma formação histórica que

encontra na representação do sujeito um indivíduo dotado de uma identidade determinada, e, de outro lado, sustenta-se na noção de propriedade estatuída por regimes de organização social.

No primeiro capítulo, intitulado *Budapeste: um olhar sobre o fenômeno da autoria*, tentaremos esboçar um olhar sobre o fenômeno da autoria tematizado no romance, ao explorar a postulação do desaparecimento do sujeito-autor na sua própria escrita, interpretação que se filia ao pensamento de Foucault. Nesta mesma secção apontaremos uma leitura sobre o ato de escrever como pulsão inconsciente que leva o sujeito da escrita a desenvolver sua capacidade inventiva. Para tanto, trabalharemos com a linha de pensamento freudiana amparados na ideia de que o fazer humano é originado da linguagem, da memória, da intensa capacidade de gerar cultura e de elaborar histórias que são inseridas em outras histórias também criadas. O artista literário usaria, assim, a fantasia, a inventividade como meio de converter e adequar a realidade aos seus desejos. Assim se manifesta a capacidade criativa do autor Chico Buarque e seu duplo, o protagonista Jose Costa, ao tecer o enigma de onde suscita questionamentos sobre o lugar do homem contemporâneo.

No segundo capítulo, cujo título é *A tessitura plurivocal do discurso*, apresentamos o processo de construção dialógica da narrativa, que faz do romance um multiplicador de lugares, personagens e vozes, sustentados pela compreensão que emana do conceito de polifonia segundo Bakhtin. Também neste capítulo será abordado o fenômeno do duplo que reveste toda a narrativa, interpretado como forma de diluir o sujeito do discurso, através das outras vozes, das vozes dos outros, o que acaba revelando a si próprio. Tais vozes se revelam na figura do personagem central, narrador e escritor anônimo, José Costa, bem como a partir das relações que descreve com os demais personagens que compõem a história.

Através do fenômeno da duplicação, num primeiro momento encenada pela condição do anonimato, trataremos de investigar as

'relações especulares que compõem a narrativa. Esse caráter de duplicação é constantemente evidenciado no bojo da ficção: as relações dos personagens como duplos uns dos outros, fazem reverberar a relação entre a condição sócio-histórica e os atos de linguagem da sociedade.

Uma grande teia de sentidos se forma a partir do desdobramento dos personagens como duplos uns dos outros, e, nesse sentido, entendemos que é como seres de linguagem que passamos a reconhecer nas oposições e no *outro*, a constituição de uma subjetividade. A unidade que constituiria os sujeitos se faz presente, portanto, na condição fragmentada dos universos que percorre como atores sociais: homens, mulheres, filhos, pais, escritores renomados e autores anônimos.

Neste percurso reflexivo, o terceiro capítulo, intitulado *Estética Literária e Mercantilização da Literatura: Entre a Criação e a Produção Literária*, propõe refletir sobre a literatura e a estética literária regida por ditames mercadológicos. Busca assim, situar a interferência da indústria cultural no modo de produção do labor literário, instituindo novas regras de criação que acabam dessacralizando o objeto artístico, colocado à disposição no mesmo espaço de outros bens de consumo.

Chico Buarque, em *Budapeste*, ao tematizar sobre a produção de textos sob encomenda por parte de um *ghost-writer*, exemplifica a problemática que gira em torno do consumo de livros massificados pela mídia, numa cultura onde os signos e a imagem possuem maior força do que o próprio conteúdo que representam.

Por fim, à guisa de conclusão, explanamos sobre o percurso desenvolvido pelo nosso estudo, acreditando que a riqueza textual do romance *Budapeste* enseja indagações capazes de estabelecer novos diálogos e outras interpretações que poderão contribuir com as pesquisas em literatura. E, para ilustrar o caráter de duplicidade e espelhamento que envolve a narrativa analisada, apresentamos, nos anexos, as imagens da capa e da contracapa da obra, esta última representando outra versão do romance, ou mesmo a fusão de dois romances em um.

1 BUDAPESTE: UM OLHAR SOBRE O FENÔMENO DA AUTORIA

1.1 NAS TRILHAS DA CRIAÇÃO

Ao reconhecermos a importância da linguagem no campo da construção do ser humano, torna-se imprescindível perquirir como as palavras, através da organização do discurso literário, sinalizam a composição do lugar desse sujeito humano. É através das palavras que se ajustam os sentidos dos objetos culturais aos quais atribuímos valor, retirando-os, assim, do mundo da indiferença. Por meio do processo de valoração, acionamos os efeitos sob os quais construímos uma enorme rede de significados que mantém as relações entre os indivíduos.

O fenômeno da escrita propicia-nos a abertura para novas possibilidades de projetarmos e vivenciarmos a própria existência, pois, na condição de uma experiência subjetiva, representa o pensamento, dando-nos a possibilidade de expressar, refletir sobre as ações, os pontos de vista diversos, alocando sentidos, ou seja, firmando posicionamentos que compõem a nossa identidade.

Conectar-se com a própria voz, com os movimentos e gestos, com as pausas e frases silenciadas, imprimindo um olhar sobre os eventos internos e externos, faz da atividade de escrever, algo que ultrapassa as vertentes do formalismo que intenta enquadrar, portanto, o uso da língua.

Ao acionar os questionamentos sobre a natureza do ato de escrever, Freud relaciona a atividade criativa da escrita com a ação de brincar da criança, cujas fontes são inspiradas na elaboração de um mundo que toma como se fosse real, e ao mesmo tempo, aquele em que estabelece a distinção entre o que é invenção e o que é propriamente a realidade.

A respeito da atividade da escrita Freud assinala:

Nós leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade [...] em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais, talvez, nem nos julgássemos capazes.¹

Segundo o pensador, haveria já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa desencadeando, assim, o mundo da fantasia. O ato de brincar da criança é motivado pelo desejo de ser adulto, de ser grande e, por isso, sempre está brincando de imitar os mais velhos. Não há motivos para esconder esse desejo, diferentemente do adulto que oculta seus desejos, porque se sente cobrado a atuar no mundo real, e, para tanto, deve deixar as fantasias de lado. As forças que motivam as fantasias são, desse modo, os desejos insatisfeitos que, de alguma maneira, foram proibidos de serem revelados e realizados, e que sob a forma de fantasia vêm à tona para que sejam corrigidos e vivenciados.

Os objetos que são produtos da imaginação, das diferentes fantasias são adaptados às impressões mutáveis que o sujeito tem da vida, em razão do aspecto dinâmico que permeia as relações deste com os outros e com a realidade em que estão inseridos. Ainda sobre o fenômeno da produção do texto, considerando a carga de emoção investida na obra, Freud destaca:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excita; momentos que em si são realmente penosos podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores [...].²

¹ FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio*. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 149.

² *Ibidem*, p. 150.

Considerando que a atividade do escritor transita entre o mundo da fantasia e da realidade, surge aqui uma reflexão sobre esse lastro de motivação que o impele à produção textual.

Parece-nos evocativo nos filiar a uma interpretação psicanalítica para penetrar no mundo da criação literária, em razão de Freud tratar sobre a natureza do ato de sonhar em sua obra *A interpretação dos sonhos*³, em que julga ser o sonho composto de seu conteúdo latente. Seguindo seu raciocínio significa dizer que os desejos inconscientes e recalçados produzem, em forma de sonhos, aquilo que seria recordado por nós ao criarmos o conteúdo perceptível. Tal prática seria revelada através da organização dos sonhos de maneira a manifestá-los de forma organizada, sistematizada e inteligível, o que alcança a coerência no que se refere à trajetória empreendida pelo personagem-autor José Costa. Ao traduzir em seus escritos e em seu olhar sobre os eventos e personagens da narrativa, o autor anônimo expressa a necessidade de buscar a si mesmo, de satisfazer seus desejos, arvorando-se a conhecer-se através do processo de duplicação e fuga: “passei a me conhecer por Zsoze Kósta em Budapeste”.⁴

Ao narrar o final da história de *Budapeste*, José Costa diz, por diversas vezes, que não escrevera aquele livro dirigindo-se a fala à sua amada Kriska: “o autor do meu livro não sou eu”⁵, negando, assim, a autoria do livro *Budapeste*, escrito por um *ghost-writer* na Hungria. Aqui se percebe a escusa do narrador-protagonista em admitir a identidade autoral do romance autobiográfico imputado a ele como criador. De outro lado, inversamente, José Costa confessa a Vanda, sua esposa, ao se referir à obra *O Ginógrafo*, biografia do alemão Kaspar Krabbe: “O autor do livro sou eu”.⁶ Tais declarações revelam a natureza especular do discurso de *Budapeste*, refletida pelo processo de duplicação que lastreia a narrativa, assunto que será tratado no próximo capítulo.

³ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. (1900). Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro, 2001.

⁴ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*: romance. São Paulo. Companhia das Letras, 2003, p.62.

⁵ Ibidem, p. 170.

⁶ Ibidem, p. 112.

A narrativa de Chico Buarque aponta, assim, para uma reflexão acerca dos caminhos em que são instalados os procedimentos de verdade e fingimento, de realidade e aparência, da própria ideia do que é real para o sujeito enquanto criador de sentidos diversos. É possível também admitir, pela própria condição de incompletude das palavras, que a escrita promove a recuperação do indivíduo, podendo manifestar o mundo sonhado:

Por sorte me restavam os sonhos, e em sonhos eu estava sempre numa ponte do Danúbio, às horas mortas, a fitar suas águas cor de chumbo. E soltava os pés do chão, e balançava de barriga sobre o parapeito, feliz da vida por saber que poderia a qualquer momento, dar à minha história um desfecho que ninguém previra. [...] Policiais, bombeiros paramédicos, transeuntes me agarravam: não cometais loucura, Ilustre Escritor Zsoze Kósta, tende fé em Deus, Ilustre Escritor Zsoze Kósta . Um padre, um rabino, um cigano, cada qual me puxava para um lado, provavelmente desejavam aparecer no livro. Eu me debatia, tentava me desvencilhar daquela turba e acordava enroscado no lençol, aliviado por me encontrar ao lado Kriska, que pelo menos estava no livro desde o início.⁷

Aqui, o trabalho do sonho se faz confundir com a própria história do romance, refletindo o mundo introspectivo do narrador-escritor em que figuram personagens cujas vozes o habitam. Chama atenção também o fato de que o romance por se valer continuamente do recurso da metalinguagem, utiliza elementos que possam figurar o jogo de equivalências, técnica esta que permeia todo o percurso da narrativa. Isto pode ser percebido no trecho acima em que José Costa ao falar de seu sonho, traz à cena personagens que transitam no universo mítico, ou seja, o cigano, o padre e o rabino, todos envolvidos e pertencentes ao universo do mistério, ao mundo da religiosidade.

A atividade dos sonhos presta-se ao escritor como fonte de sentido a ser recuperada pelo processo da escrita, cuja intensidade de transferência dos pensamentos às representações não ocorre imediatamente pela razão, mas pela sobreposição das emoções ao pensamento lógico.

⁷ Ibidem, p. 171.

O conteúdo retido, que agora se apresenta através do sonho, necessita ser submetido a determinadas modificações que possam diminuir seu caráter agressivo, ação esta desenvolvida por meio de deslocamento. De um lado teríamos então os desejos não realizados que necessitariam ser satisfeitos imediatamente, e de outro, um filtro que indica o conteúdo moral e ético a que estamos expostos constantemente. Por sermos barrados e advertidos por esse conteúdo moral e ético, configuramos o conteúdo manifesto de maneira a abrandar os desejos ocultos, dando-lhes nova aparência ou novo disfarce. A esse respeito Freud afirma:

O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias.⁸

A posição do narrador-escritor no romance pode ser compreendida por expressar aquele que se inscreve no sentido de manifestar os sonhos retidos no inconsciente, podendo, por meio da expressão literária ganhar forma, libertando-o de si mesmo. Através dos símbolos ocorre uma transformação dos pensamentos oníricos em metáforas, concedendo um certo grau de poeticidade ao conteúdo manifesto.

Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse *prazer preliminar*, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes.⁹

Nesta perspectiva, a obra literária supera sua percepção enquanto aquela que reflete a realidade, estendendo-se ao campo da tessitura plural de significados, gerados pela exploração das condições em que são produzidos discursos capazes de promover o desvelamento do processo de sua criação.

⁸ FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio*. Obras completas (IX). Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 157.

⁹ *Ibidem*, p. 157-158.

A escrita de *Budapeste* sugere a inserção de disfarces e ocultações, permitindo que nos lancemos a uma esfera de interpretação para além de uma visão sob o julgamento meramente estético ou estilístico. Isto se deve ao seu caráter enigmático que rastreia a subjetividade de um indivíduo marcado pelo desejo de sair da condição de insatisfação, de incompletude. Para tanto, o escritor anônimo encontra na literatura meios de disfarçar-se e deixar emergir suas pulsões, desejos e desencantamentos. Assim, quem escreve é sempre alguém no lugar de um outro, donde se observa a constante investida do narrador-protagonista em alcançar seu próprio Eu.

Através do recurso da metalinguagem, isto é, da explicação que a narrativa empreende sobre o ato de escrever, é que o romance procura explicar o universo existencial do sujeito que oculta seus desejos e insatisfações nas palavras e que procura também decifrar-se através delas, ao materializar de forma simbólica seus anseios e ilusões. Aqui o tornar-se *outro* é meio para desvendar a si mesmo. O escrever o *outro* é inscrever-se de outra forma, e, nesse sentido a obra literária serve como instrumento para que esse *eu* possa ser alcançado, como o próprio José Costa destaca: “[...] agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia.”¹⁰

Para que sejam acionados os efeitos sobre o texto escrito, orientado por metáforas e enigmas, o leitor é solicitado a adentrar a esfera da significação do texto. Ao visualizar suas fendas, suas ampliações, como forma de dar sentido ao próprio jogo literário, é possível perceber que o romance buarqueano discute a questão da *criação literária*, emaranhada no texto com a noção mesma de criação do *eu*, de elaboração da identidade do escritor

No processo de criação, a literatura parte de uma noção de realidade daquilo que pretende exteriorizar, porém, ao expressar tal realidade acaba desvelando um outro mundo que não pretendia inicialmente externar.

¹⁰ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*: romance. São Paulo. Companhia das Letras, 2003, p. 174.

Segundo Perrone-Moisés¹¹ o caráter de formalização da linguagem deve-se ao fato de intencionar-se por meio dela, alcançar determinada verdade na literatura. Assim, a maneira como se expressa o escritor não representa apenas a forma sensível com que materializa o discurso, mas, também, busca promover o arranjo ordenado do texto, visando extrair sentidos e verdades, num processo de reelaboração do próprio real.

Desse modo, o processo de criação literária possui dois nortes: o escritor e o leitor. A função do escritor é elaborar a obra, criá-la e o papel do leitor consiste em recriar esta obra, através da leitura e da exploração do mundo ficcional.

Ao comentar sobre a literatura e o mundo real, a referida autora sustenta que “a fuga do real, ou seu oposto, o realismo, nunca se efetua totalmente na literatura, pois as duas atitudes têm o real como horizonte e a linguagem como mediação.”¹² É, pois, a linguagem a matéria-prima da literatura, capaz de revelar ,através de seus arranjos, sua realização enquanto forma e conteúdo.

Na linha de pensamento de Iser¹³, a literatura moderna tem procurado tematizar o processo ficcional sob diferentes formas, buscando expor como se dá o fenômeno da invenção da ilusão literária. Ao mesmo tempo, em matéria de produção de seus discursos, ou seja, no processo de tessitura do texto, procura desvendar como ocorre o desvendamento do ato de fingir.

No romance *Budapeste* para estabelecer o complexo jogo narrativo instaurado, o fingimento ficcional utiliza a metalinguagem figurando como recurso que opera seu sentido no nível do conteúdo manifesto.

A palavra metalinguagem é composta pelo prefixo *meta*, que remete à etimologia grega e significa *mudança, posteridade, além, transcendência, reflexão*,

¹¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A criação literária*. In: Flores da escrivantina: ensaios. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

¹² Ibidem, p.109.

¹³ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

*crítica sobre*¹⁴. Assim, seu significado repousa na ideia de reflexão que o código faz da própria linguagem.

O romance de Chico Buarque utiliza a metalinguagem, pois situa o labor literário como temática apontada na própria narrativa, com a função de descrever os caminhos trilhados do processo de duplicação, da prática de escrever como forma de entender a si próprio na condição de sujeito-autor. Entre um idioma e outro, uma autobiografia dentro de outra e uma relação amorosa paralela a outra, *Budapeste* encena os eventos das palavras que se voltam para si mesmas a fim de se explicarem.

Entendemos a capacidade para criar como aquela capaz de organizar partes desiguais não só no plano exterior, mas também numa ordem interior, ou seja, dentro de si. A criação literária busca recriar os objetos de cultura, concedendo forma ao que aparenta ser disforme, utilizando os traços peculiares do criador que ordena o ritmo, os acentos, os freios e o silêncio do discurso, fazendo refletir as vivências referenciadas pela cultura humana.

A leitura de *Budapeste* nos coloca diante de um sujeito que, de forma paradoxal, transita entre a angústia de ser ele mesmo e de tornar-se outro. O processo de tornar-se outro é evidenciado por uma orientação formal e conteudística da narrativa.

É através da escrita que o escritor-anônimo maneja os recursos para transgredir esse ser individual, dissolvendo-o no imaginário coletivo, nas vozes alheias, passando, desse modo, a manifestar o seu apagamento, a sua dissolução. Na esteira do pensamento de Foucault:

[...] a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que a própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além de suas regras, desse

¹⁴ CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988 (Série Princípios).

modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer.¹⁵

O romance de Chico Buarque representa, assim, esse contínuo jogo de inversão e ampliação de sentidos, em que as palavras não esgotam significados, mas ultrapassam as fronteiras do *dito* e ampliam possibilidades de interpretação. Paradoxalmente, o sujeito que escreve e que se faz na linguagem passa, assim, a sofrer o seu desaparecimento no mundo que o significa, que impõe suas regras, seus conceitos, nomeando suas diversas representações e identidades.

A criação literária, dessa maneira, encontra motivação na transformação, na arte de experienciar espaços diversos, personalidades variadas, lugares e sensações insólitas. Enfim, é através do ato de escrever que o escritor compõe a si próprio, reinventando-se, pois reinventa o mundo, suprimindo fronteiras e limites. Aquilo que instigou o escritor a arriscar-se em compor nas trilhas das palavras, sob o signo de sua incompletude e da incompletude do mundo, acabará atraindo também o leitor a debruçar seu olhar sob o texto literário, a fim de retirar-lhe uma outra forma de ver os fenômenos. Aqui, busca-se inaugurar novas promessas, novos enigmas, nunca completamente revelados.

1.2 AUTORIA / ANONIMATO: O LUGAR DO ESCRITOR

Seguindo a linha da Análise do Discurso, que enxerga a noção de sujeito como sendo constitutivo da linguagem e, portanto, inscrito na história, o autor se configura numa condição discursiva, cuja função é compor unidades de significação com relação de coerência entre os enunciados.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992, p. 35.

Para Foucault o fenômeno da autoria é um preceito que ordena os discursos numa sociedade, controlando a circulação dos textos e atribuindo-lhes legitimidade e responsabilidade. Aquilo que torna um indivíduo um autor é o fato de, por meio de seu nome, fixarmos limites, recortarmos e caracterizarmos os textos que lhes são atribuídos.

Os posicionamentos de Foucault a respeito do enlace estabelecido entre a obra e o autor foram desenvolvidos no sentido de realizar um aprofundamento sobre a função autoral presente nos discursos.

Em comunicação apresentada à *Sociedade Francesa de Filosofia*, em 1969, cujo título é *O que é um autor*,¹⁶ o filósofo demonstra que o conceito que temos de *autor* está associado à noção que fazemos de *obra*. Foucault não dirige sua análise ao aspecto histórico-social da figura do *autor*, mas opta por estudar a sua relação com o texto, buscando revelar como o texto aponta para esse personagem.

Em seus estudos descreve que, na antiguidade, textos que hoje chamaríamos de *literários* - as narrativas, contos, tragédias, comédias e epopeias - eram colocados em circulação e valorizados sem que se pusesse em questão a autoria. O anonimato não era visto como problema, a sua própria antiguidade era uma garantia suficiente de autenticidade. Já os textos que hoje denominamos *científicos*, ao contrário, deveriam ser assinalados com o nome de um autor, como os tratados das ciências naturais e geografia, por exemplo.

Assim, ao longo da história, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos se tornaram transgressores com origens passíveis de punições. Explica Foucault:

Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc. – isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX -, foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do ato de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura.¹⁷

¹⁶ Ibidem, p. 48.

¹⁷ Ibidem, p. 47-48.

Para Roland Barthes, o surgimento da propriedade intelectual, no auge da ascensão burguesa, difunde a noção de autor como unidade produtiva na sociedade mercantilizada. Porém, será com o capitalismo moderno que o papel do autor ficará “repartido entre sua condição social e sua vocação intelectual”¹⁸. Portanto, é nesse contexto que o autor se preocupará em produzir o que hoje entendemos por *estilo*. Aqui, a língua, na condição de bem cultural social e coletivo, reflete os traços de subjetividade de quem a utiliza de variadas formas: Barthes assinala:

É então que as escritas começam a se multiplicar. Cada uma, de ora em diante, a trabalhada, a populista, a neutra, a falada, reivindica para si o ato inicial pelo qual o escritor assume ou detesta sua condição burguesa. [...] Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dá a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria história.¹⁹

Barthes, de maneira mais radical que Foucault, quanto à temática da autoria, aponta para a irrelevância do autor diante da importância que deveria ser concedida à escrita. Para o pensador “a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua confiança”²⁰. Assim, para que o leitor possa garantir seu lugar, se faz necessário eliminar a noção de existência de um autor.

O problema da função autor definida por Foucault como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”²¹ associada à noção de obra diminui demasiado as possibilidades da escrita. Desse modo, segundo o filósofo, o autor, em função de estar a serviço de manter um estilo que possa legitimar a sua posição na obra não escreve para se transformar, mas para garantir seus traços específicos de criação que possam identificá-lo. A obra refletiria, portanto, o que os escritos do autor possuíam em comum, inclinando o leitor a lê-los da mesma forma, sendo

¹⁸ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 54.

¹⁹ BARTHES, loc. cit.

²⁰ Idem, *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.50.

²¹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992, p. 46.

dispensados assim, seus aspectos diferenciadores, em respeito à posição oculta de um autor. De acordo com Barthes a noção de autor enquanto sujeito social constituído historicamente, o faz produto do ato de escrever e não o oposto. Um escritor seria, portanto, alguém que reproduz imagens, palavras que lhe são anteriores, e não aquele que as originaria, cabendo-lhe apenas organizá-las, fundindo escritas.

O romance de Chico Buarque aponta para a discussão sobre a questão da autoria, uma vez que elege um autor-anônimo como personagem central, narrando suas vicissitudes em meio à alternância de espaços, personagens e do próprio tempo da história contada.

A condição de autor anônimo de José Costa faz-nos, logo de início, inquietar-nos quanto à ideia de oposição presente na própria expressão. Isto porque ao nos reportarmos à ideia de autor imaginamos de imediato, a existência de um nome que figure na posição daquele que responde pelo texto, ou seja, de um indivíduo que possui um nome que possa identificá-lo, singularizando-o.

Sobre essa questão Foucault descreve:

O nome de autor é um nome próprio [...] O nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não apenas as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição [...] O nome próprio e o nome de autor encontram-se situados entre os pólos da descrição e da designação; têm seguramente alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição: ligação específica.²²

José Costa é alguém que, embora se autodenomine *ghost-writer*, faz do seu ofício de escritor uma representação de seu estado de ausência perante o que escreve. Isto é, escreve variados tipos de textos sob encomenda, porém são outros que os assinam. Desse modo não goza inteiramente da posição de autor, considerando que tal lugar está destinado a alguém a quem é atribuída a responsabilidade sobre aquilo que produz. Portanto, considerando que José Costa

²² Ibidem, p. 42

não assume a responsabilidade sobre seus textos, não os assina, estaria numa posição de um simples redator, mas não poderia ser visto como autor. É possível perceber tal evento:

De qualquer maneira, ao alardear na praia a nossa *fábrica de textos*, tinha agora o cuidado de omitir meu nome; caso lhe perguntassem se não seria ele mesmo Álvaro Cunha, o versátil literato, baixava a cabeça e resmungava: deixa isso pra lá.²³

A temática da autoria presente em *Budapeste* vai ao encontro das postulações de Barthes e Foucault, pois segundo os pensadores, a escrita estaria acima de qualquer configuração de autoridade imposta a um possível autor. Isto se daria em função de a escrita conceder a cada leitor a possibilidade de alterar sentidos, adicionar novas interpretações, abrindo, desse modo uma preocupação maior com o texto, mesmo porque tais autores consideram que os textos partem de formações de discursos diversos, uma espécie de autoria coletiva, rompendo com a ideia de escrita como originária de fonte exclusiva.

Propõe assim Foucault, que sejam direcionados esforços no sentido de se buscar uma possível teoria da obra, de uma história dos discursos, por considerar que aquilo que orienta a produção dos discursos difundidos numa sociedade não se origina de um único indivíduo.

O anonimato de José Costa traduz seu estado de fantamasgria, pois se vê numa condição em que experimenta variados lugares e posições entre o particular e o coletivo, entre viver nas sombras e experimentar a fama.

A fantamasgria vivenciada por Costa na sua condição de escritor-anônimo, não se aplica apenas ao âmbito literário, mas representa o estado de fragmentação e solidão que perturba o homem moderno

Na condição de escritor-fantasma José Costa escreve textos encomendados para serem apropriados por outros. Ao lado de seu sócio e amigo de infância Álvaro Cunha, o protagonista abre uma empresa de prestação de serviços *culturais*, a

²³ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003, p. 17, grifo nosso.

Cunha & Costa Agência Cultural, em que trabalha escrevendo para seus clientes. De forma anônima, José Costa escreve textos que vão do discurso científico à obra literária, o que representa a manifesta e extraordinária capacidade intelectual do personagem:

Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio, textos que eu mostrava ao Álvaro antes de limpar o arquivo. Ele espiava a tela e falava gênio, gênio, pensando noutras coisas, o Álvaro nunca pensava exatamente no que estava olhando.²⁴

No trecho citado e em muitas outras passagens do romance, José Costa é visto como gênio, cujo domínio do discurso coloca-o numa posição perante os outros. Aqui a imagem de escritor bem sucedido passa pela noção de gênio - ideia que será superada em outro momento da narrativa quando José Costa encontra dificuldades em dominar a língua magiar, e nesse caso, deixa de transparecer sua suposta genialidade.

Em outro momento da história esse estatuto de genialidade assume uma outra posição, quando o narrador-protagonista, ao encarnar a figura do escritor-anônimo Zsoze Kósta, agora já conhecedor do húngaro, vê reconhecimento em seu trabalho de criação, podendo ser novamente atribuído o caráter de genialidade de sua produção.

A relação de desconhecimento completo da língua e da cultura húngara oportuniza ao protagonista sua aproximação com Kriska, que passa a chamá-lo de Zsoze Kósta, depois apenas Kósta, o que se traduz numa outra forma de se configurar sua identidade, a partir do nome pelo qual agora passa a se conhecer e também pelo lugar social em que está inserido.

As personagens em *Budapeste* são apresentadas por meio de uma identidade fraturada, sem referenciais que possam centralizá-las fixando-lhes num lócus determinado. Isto se evidencia especialmente com o protagonista, que se

²⁴ Ibidem, p. 15.

mostra desvencilhado de sua família no Brasil, não hesitando em abandonar a família e tentar uma outra vida no estrangeiro.

A ausência que se instala na condição em que Costa se coloca enquanto escritor anônimo traduz as dificuldades que o mesmo tem de se relacionar no nível social e com um ofício que o leva ao apagamento da própria identidade.

O fato de seus escritos alcançarem notoriedade, não confere ao escritor sucesso e reconhecimento, ou seja, não implica no próprio sucesso do protagonista, uma vez que ao se colocar no mundo da obscuridade, desiste do êxito e da glória sobre suas produções. Não há um desejo, por parte do escritor, em assumir a autoria do que escreve, mas em ver seus textos consagrados através de grandes personalidades do mundo cultural, político, religioso, que assinam suas produções.

É perceptível, portanto, no romance a expressão da sensação de poder sobre a linguagem experimentada pelo escritor que, por ser imanente a ele, opera uma fusão entre sua identidade e as identidades alheias, entre as formações ideológicas onde estão inseridos os variados discursos aos quais se filiam os personagens que compram seus textos, ou seja: políticos, religiosos, cientistas, etc.

Foucault em sua obra *A Arqueologia do Saber*²⁵ define o conceito de formação discursiva como o espaço onde, de forma arbitrária num jogo de convenções, são determinados os sentidos de um discurso. As condições de produção dos discursos refletiriam o jogo de relações entre os demais discursos, fazendo com que um discurso referencie e indique outros que o sustentam, para os outros que os contestam e para as novas formulações que vão atuar nos dizeres futuros. É, pois onde ocorre a produção do sentido de verdade em contraposição aos sentidos não verdadeiros. Por sua natureza heterogênea trabalha com sentidos historicamente determinados, mas ao mesmo tempo busca apagar essa historicidade ao estabelecer o um-sentido em contraposição ao não-sentido, o sentido verdadeiro excluindo o não-verdadeiro, através de mecanismos de poder.

Conforme situa o pensador:

²⁵ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

No caso em que se puder descrever, entre certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva.²⁶

Nesta perspectiva, José Costa, na condição de escritor que escreve sob variadas encomendas, representaria a encarnação desse poder de controlar a disposição dos discursos originados das diversas formações. Logo, ao estabelecer um sentido para uma suposta verdade, a verdade do texto, estaria se valendo de um processo produtor de efeitos regulamentados de poder.

Como um arquiteto do discurso e sob o signo da confiabilidade, José Costa carrega seus textos com os traços de sua maneira de escrever, fato este que confere autoridade ao seu estilo próprio. Embora carregado de estilo próprio, aqui o determinante dos sentidos desses discursos é a própria história, que se manifesta através das diferentes formações discursivas nas quais o sujeito se insere.

O Sujeito do discurso tem uma sustentação de caráter histórico e institucional, mas não é a pessoa que realiza um ato de fala, nem o autor do texto, nem o sujeito da proposição. É, nesse sentido, aquele que pode usar (quase sempre com exclusividade), determinado enunciado por seu treinamento, em função da ocupação de um lugar institucional, de sua competência técnica. Os enunciados podem ser usados ou reutilizados e entrar em circulação conforme interesses diversos.

Segundo Foucault, enxergam-se normalmente nestes fundamentos as condições para o surgimento de novos discursos; porém, deixam de considerar, muitas vezes, a sua principal função:

Tem-se o hábito de ver na fecundidade de um autor, na multiplicidade dos comentários, no desenvolvimento de uma disciplina, como que recursos infinitos para a criação dos discursos. Pode ser, mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar seu papel positivo e

²⁶ Ibidem, p. 43.

multiplicador, se não se levar em consideração sua função restritiva e coercitiva.²⁷

O escritor-fantasma se apropria do literato José Costa, de sua identidade, que o encobre de inquietudes e questionamentos acerca de seu trabalho, e o faz se reportar aos encontros anuais de escritores anônimos como “uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas de anonimato.”²⁸

A relação do escritor-fantasma com os textos que produz, com seus clientes que os assinam, com os leitores e o mercado de um modo geral não se reduz ao seu estado de ocultação diante deles, mas o coloca numa situação em que o faz experimentar lugares e funções indefiníveis do discurso entre o privado e o público, entre autoria e anonimato.

Ao associar os escritores fantasmas aos *alcoólatras anônimos* Chico Buarque toma emprestada tal expressão, para representar uma formação discursiva, na qual circulam certos discursos produzindo uma teia simbólica que fabrica identidades a partir de uma estética própria.

Na narrativa buarqueana há uma associação à idéia de vício proveniente do alcoolismo ao vício de escrever anonimamente, situação que acomete estes profissionais. Os discursos próprios de tal categoria, ou seja, de uma formação que engendra seus padrões e convenções, constituem regramentos identitários e produzem subjetividades como singularidades, que se fixam na memória individual e coletiva.

Embora seja anônimo, a satisfação e o orgulho que José Costa declara ter de seus textos, assinados por outros, denota a consolidação e importância do *status* de autoria presente nas relações de poder que associam o nome do autor à obra, mesmo que tratem de autores falsos.

José Costa, incomodado com o suposto assédio do alemão Kaspar Krabbe, que assina a obra *O Ginógrafo* à sua esposa Vanda, rompe com o pacto do

²⁷ Idem, *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 36.

²⁸ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003, p.20.

anonimato e declara : “O autor do livro sou eu”²⁹. Isto parece se justificar em razão de perceber que sua esposa não reconhece seu trabalho, pelo fato de o escritor permanecer anônimo. Isto é, demonstra da leitura do romance uma definição para o fenômeno da autoria, declarada pelo próprio protagonista ao evocar para si a responsabilidade de ter escrito o texto.

Portanto, o autor é aquele que organiza o discurso como unidade e fonte de suas significações, como centro de sua coerência. Porém solicita-se que o autor se responsabilize pela unidade do texto a ele atribuída, que sirva de base para se compreender seu sentido e que estabeleça articulações de sua produção com sua vida. Na linha de pensamento foucaultiano, o autor provoca a inserção social por meio da elaboração das redes de coerência textual que o ligam à formação discursiva.

Depreendemos da leitura de *Budapeste*, um certo traço na maneira de escrever do autor Chico Buarque, cujo nome não se distancia das idéias que o imaginário público possuem a seu respeito, e isso influencia no modo como recebemos sua obra. O romance *Budapeste* é carregado de marcas de poeticidade, de musicalidade, de rimas que ecoam a abertura plural da trama buarqueana:

Vinha Kriska toda falante, os passos dos patins retinindo na calçada, os lampejos de letreiros e faróis na cara, mas nem bem nos sentamos à luz chapada da cafeteria do hotel, acendeu um cigarro e emudeceu.³⁰

Sobre a ampliação de sentidos da narrativa, e considerando a contextualização da temática que norteia a autoria, observamos que o nome do autor Chico Buarque não figura mais como um nome próprio, em virtude da pluralidade de *eus* que constituem a função autoral, cuja fonte não se pode recuperar no universo da dispersão dos discursos.

²⁹ Ibidem, p. 112.

³⁰ Ibidem, p. 61.

Assim, o que caracteriza o romance é a diversidade social da linguagem organizada numa conjuntura discursiva em que cada voz que se faz presente é plena de singularidade e estabelece relações entre outras vozes:

Os discursos do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (paroles-languages), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental estilística romanesca.³¹

Antoine Compagnon³², ao estudar sobre a questão da autoria, apontou o leitor como uma peça importante no processo de significação literária e enxergou na figura do autor um sujeito que não é anterior à enunciação, mas que se produz juntamente com ela. Assim, prenuncia o desaparecimento do autor, que sofre uma espécie de apagamento, tomado pelas palavras que escreve.

O leitor vai presenciando ao longo da narrativa o gradativo desaparecimento da figura do escritor anônimo José Costa. Visualizamos inicialmente uma mudança em seu nome quando passa a se chamar Zsoze Kósta, depois passa a ser conhecido apenas por Kósta. Esse nome se apaga por completo quando ele volta a trabalhar como escritor anônimo produzindo textos para que outros húngaros assinem.

O anonimato é um aspecto preponderante na narrativa e apresenta o nome do escritor José Costa, como um personagem que possui o “rosto, tão impessoal como o nome José Costa”³³

³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2 ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990, p. 75.

³² COMPAGNON, Antoine. Leitor. In: *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 47.

³³ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003, p.102.

Como artifício que costura o jogo dos nomes, espaços e personagens ao final da narrativa, de forma surpreendente aparece o personagem denominado apenas Sr.... , que converte a posição de José Costa de escritor em objeto da escrita de um outro escritor anônimo. Ao ler *sua* autobiografia escrita pelo Sr...., enxerga-se na posição de personagem, ou seja , do outro lado do jogo da narrativa.

A obra em análise privilegia o espaço plural em que ecoam múltiplas vozes, e relativiza o espaço do autor que sai de cena. Concedendo a devida importância ao leitor, este passa a ser visto como a peça primordial do texto, capaz de decifrar seus significados, em razão de possuir um conhecimento externo que poderá suprir as fendas determinadas pelo autor. Passaremos a discutir sobre a natureza plural que envolve o romance *Budapeste* no capítulo seguinte.

2 A TESSITURA DO DISCURSO PLURIVOCAL

2.1 VOZES PLURAIS: OS DISCURSOS DO *EU* E DO *OUTRO*

O discurso literário por se tratar de um discurso prenhe de conotação, constitui-se num modo especial de lidar com a linguagem e traz em si diversos efeitos de ambiguidade nos âmbitos da realidade material e ficcional.

A forma como esse tipo de discurso é concebido promove constantes modificações nas relações que as palavras estabelecem entre si, valendo-se de seus sentidos: lógico, formal e usual. Do mesmo modo, a linguagem literária cria eixos de sentido no universo externo da linguagem, ou seja, trava com o leitor, autor e interpretante, relações de natureza subjetiva que conferem ao texto literário um caráter de mobilidade, dinâmica esta que não apresenta sentido único de definição.

Ao selecionar determinados elementos linguísticos, a linguagem literária intenciona produzir efeitos expressivos que serão recuperados no exercício da leitura. Desse modo, cada texto literário dirige-se à construção de uma singularidade, identificável no conjunto dos signos compartilhados.

Consideramos que os limites que caracterizam determinados campos literários são complexos, em virtude de as obras literárias não possuírem apenas motivação estética, se inserindo no vasto universo da realidade sociocultural.

Visando propor uma definição da literatura sob o ponto de vista institucional, Carlos Reis defende três aspectos que caracterizam a condição do texto literário, que, embora autônomos, não devem ser considerados isoladamente:

A literatura envolve uma dimensão sociocultural, diretamente decorrente da importância que, ao longo dos tempos, ela tem tido nas sociedades que a reconheciam (e reconhecem) como prática ilustrativa de uma certa consciência coletiva dessas sociedades; Na

literatura é possível surpreender também uma dimensão histórica, que leva a acentuar a sua capacidade para testemunhar o devir da História e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir; Na literatura manifesta-se ainda uma dimensão estética que, sendo decerto a mais óbvia, conduz a um domínio [...] que a encara fundamentalmente como fenómeno de linguagem ou, mais propriamente, como linguagem literária.¹

Para compreender o texto literário como sendo constituído por determinado tipo de discurso particular, torna-se imprescindível entender como se materializa o seu aspecto interacional. O universo desse texto caracteriza-se pela inserção de uma realidade, cujos temas são desenvolvidos na esfera do ficcional, sob o signo do imaginário representado verbalmente pelo texto escrito.

No espaço do interdiscurso² ocorre a fusão ou incorporação de um discurso em outro, lugar em que são perceptíveis as marcas de sua função polifônica, refletidas através de critérios de valoração e escolha por parte do locutor sobre a língua, considerando a língua como produto de convenções e valores sociais. As regras, portanto, tornam possíveis as codificações e decodificações, ou seja, uma comunicação intersubjetiva por parte dos sujeitos de linguagem.

Dentro desta perspectiva, busca-se explorar os efeitos de sentido produzidos no romance *Budapeste*, através de observações do funcionamento polifônico da linguagem, refletido na voz do narrador e nas outras vozes que parecem habitá-lo.

Para sustentar a presente abordagem, selecionamos o pensamento de Bakhtin, procurando dar enfoque aos textos das obras: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*³, *Estética da criação verbal*⁴ e *Marxismo e filosofia da linguagem*⁵. A eleição da presente abordagem se justifica por entendermos a linguagem

¹ REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001, p.22.

² Conceito desenvolvido pelo teórico Michel Pêcheux que designa o lugar onde o sujeito se relaciona com a história e com a ideologia, pelo viés da memória discursiva, na construção dos valores e das relações culturais, sociais e políticas.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2 ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.

⁴ Idem, *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁵ Idem, *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

romanesca como um espaço dialógico, no qual se torna possível a presença e o choque de mais uma voz do discurso.

Consideramos que o romance de Chico Buarque representa um universo literário em prosa, repleto dos princípios sustentados pela teoria bakhtiniana, que, por ter eleito o romance como centro de suas observações, ultrapassa os sentidos do texto no plano do dito. Nesta acepção, a linguagem se faz presente em vários lugares e não se limita à *língua* ou ao plano da expressão textualmente representada. Portanto, o pensador russo eleva a percepção dos efeitos de sentido ao plano do não dito.

Deste modo, buscaremos entender como se processa a polifonia na voz do narrador-protagonista, José Costa com o *outro*, isto é, como as outras vozes são instauradas a partir desse *eu* narrador e escritor de suas histórias entrecruzadas nas histórias alheias. Aqui, a relação com o outro parece espelhar um *eu* singular constituído por vozes alheias.

O romance *Budapeste* apresenta, de início, duas histórias entrecruzadas que ocorrem entre o Brasil e Budapeste. Tais histórias se entrelaçam, de modo a produzir o desenrolar, ao longo do texto, da incursão do narrador-protagonista no universo estrangeiro.

Com o propósito de despertar a curiosidade do leitor para buscar o desvelamento da grande teia de sentidos produzida na narrativa, o narrador lança, no primeiro momento, o desafio de fazer com que o leitor estabeleça a relação entre José Costa e a Cidade que dá nome ao romance:

Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação azul igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença.⁶

⁶ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 05.

Na passagem descrita, José Costa aponta a dificuldade em aprender a língua húngara e dá pistas ao leitor sobre a existência de personagens e lugares que se farão presentes na narrativa, que desenvolverão papéis determinantes para a construção do sentido, ou vários sentidos por ela engendrados. Já se percebe, aqui, o manejo do discurso, cunhado em desdobramentos e multiplicidades, num jogo contínuo de referências que caracterizarão a direção da história.

Toda a narrativa buarqueana é impregnada pela multiplicação de seus personagens, dos tempos e espaços em que estão inseridos, numa relação de complementaridade, de fusão de experiências dos *eus* e dos *outros* que acontece de forma concorrente.

Ao constatarmos a existência da autobiografia do alemão Kaspar Krabbe, descrevendo suas experiências e relatos pessoais, podemos perceber que a história do alemão, contada pelo *ghost-writer* é equivalente à história do escritor anônimo, com exceções, por exemplo, quanto aos nomes e cor da pele de suas personagens. Na história do alemão, a figura feminina é Teresa; na história de José Costa é Kriska, sua professora de húngaro e amante. Teresa, de cor morena, seria identificada com Vanda, esposa de Costa que também, em certo momento, do mesmo modo como Teresa abandonara Kaspar Krabbe, a repórter deixaria José Costa.

Podem assim ser apreendidas imagens de histórias invertidas, de jogos especulares, a começar pelo nome *Budapeste* e um trecho extraído do interior da narrativa, ambos invertidos na contracapa do romance, com o nome do narrador-protagonista Zsoze Kósta, mantendo uma ideia de similaridade e oposição simultaneamente. Eis algumas imagens dos personagens referenciadas por discursos, de cujas vozes e histórias irrompem o seu aspecto plurivocal:

Pegava a esmo uma das vinte fitas cassete que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei na baía de Guanabara. Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, [...] Não contava conhecer Teresa, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantava sambas a

noite inteira. [...] Uma morena como Teresa seria inimaginável sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo. Teria casado com ela, na capela de uma ilha na baía de Guanabara, se ela não tivesse me trocado por um cozinheiro suíço [...].⁷

Há uma flagrante similaridade encontrada nas falas e histórias do alemão Kaspar Krabbe e de José Costa. Este sai do Brasil para Budapeste e Krabbe viaja da Alemanha para o Brasil. A história de Krabbe, contada por Costa na autobiografia encomendada, sugere uma fusão da história vivenciada pelo escritor anônimo em Budapeste, encarnado e descrito pela voz do alemão que assinará sua obra. A frase com que o *ghost-writer* finaliza a autobiografia do alemão: “Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. *E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa*⁸, é idêntica àquela que ele dirige à sua amada Kriska no final do romance:

E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final [...] e *a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa*. Voltei ao princípio do texto no computador [...].⁹

As imagens que traduzem os encontros dos personagens e seus duplos se tornam frequentes em toda a narrativa, caracterizando, desse modo, o fenômeno da plurivocidade que marca a tessitura enigmática da história de um escritor que figura no entre-lugar autoria/anonimato. Zeloso por manter sua condição de escritor anônimo, porém preocupado em fazer sucesso pelas vozes daqueles que assinam seus textos, José Costa declara:

Faltava-me dar prova cabal a Kaspar Krabbe, dizia o Álvaro de que não iria pôr a perder uma vida honrada, além de um bom negócio, em troca de luzes que jamais almejei. Faltava-me dar mostras de

⁷ Ibidem, p. 29-30.

⁸ Ibidem, p. 174, grifos nossos.

⁹ Ibidem, p. 40, grifos nossos.

ser o velho José Costa, tão zeloso do próprio nome, que por nada neste mundo abriria mão do anonimato.¹⁰

A partir desses posicionamentos, podemos vislumbrar a relação que se estabelece entre o *ghost-writer* e o escritor Chico Buarque, uma vez que no romance, os personagens se fragmentam e o autor anônimo José Costa passa a representar um “coral de ventríloquos”¹¹, a emitir vozes que encarnam uma diversidade de *eus*. O nome *Chico Buarque*, disposto na capa, do mesmo modo, cria a presunção de que se trata daquele que cria personagens, ou seja, lhes concede a sua voz.

É preciso, em nosso estudo, situar a natureza do enunciado, enquanto unidade de análise das relações discursivas, pois sendo oriundo de articulação oral ou escrita entabula uma relação comunicacional entre emissor e receptor, falante e ouvinte e entre narrador e leitor. A expressão narrativa, desse modo, possui caráter social em razão de estabelecer situações de troca, que serão determinadas por contextos situacionais, pela construção e reconhecimento do discurso por parte dos sujeitos. Sobre o enunciado, Bakhtin destaca:

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando neles atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas.¹²

Na relação entre os sujeitos de linguagem, sujeitos esses que a constituem e que por ela são constituídos, o princípio da alteridade passa a compreender o discurso como um entrelaçamento da interação do pensamento de várias vozes, sendo constantemente atualizado. A vivência pessoal de cada sujeito se forma e se desenvolve em uma intenção constante e contínua com os enunciados individuais dos outros.

¹⁰ Ibidem, p. 90.

¹¹ Ibidem, p. 169

¹² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.300.

O ambiente social, ampliado pela complexidade de relações, determina a estrutura desse ato de enunciação, da expressão narrada, pois, não se pode conceber o fenômeno da enunciação sem relação de troca, sem contexto dialógico, ou seja, sem realidade social.

Para situarmos o caráter plurivocal do romance *Budapeste*, é de fundamental importância nos remeter às considerações de Bakhtin, no que diz respeito ao caráter polifônico e dialógico do romance. Ainda pretendemos elucidar como se processa a construção de sua intertextualidade discursiva e como se dá o desdobramento dos duplos dentro da narrativa.

Segundo Bakhtin, há, por parte do sujeito, uma intenção no querer expressar-se, desejo esse que exerce larga influência na elaboração do enunciado:

Em qualquer enunciado, desde a réplica cotidiana monoleximática até as grandes obras complexas científicas ou literárias, captamos, compreendemos, sentimos o intuito discursivo ou querer dizer do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras. [...] O intuito, o elemento subjetivo do enunciado entra em combinação com o objeto do sentido – objetivo – para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta (única) da comunicação verbal, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos parceiros individualizados e suas intervenções anteriores: seus enunciados.¹³

¹³ BAKHTIN, loc. cit.

Os aspectos de cunho formal e conteudístico do enunciado não podem ser dissociados, haja vista que aquilo que o sujeito intenciona escrever é objetivado no discurso de forma peculiar, ou seja, reflete as marcas de sua individualidade, de seu olhar sobre o real. Aqui, a experiência pessoal tem essencial relevância no tocante à constituição de toda objetividade. Portanto, é possível perceber a existência de um caráter duplo acerca da formação dos enunciados: o fenômeno da objetivação dos bens culturais e seus significantes, e sua constituição dirigida pela experiência subjetiva de leitura de mundo. Há, dessa maneira, um exercício de intencionalidade e conhecimento dos recursos técnicos para organizar os objetos culturais dispersos, de modo a produzir sentido e validade no mundo objetivo.

O narrador-protagonista do romance descreve o modo como seu sócio terceirizava seus serviços, treinando novos funcionários da agência para escrever à sua maneira. Nesse contexto da narrativa, José Costa defende o caráter de unicidade presente em seu modo de produzir textos, asseverando que sua forma de expressar-se está carregada de uma singularidade irreproduzível:

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 transforma em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. A um aprendiz, eu não me negaria a emprestar meus apetrechos, vale dizer meus livros, minha experiência e alguma técnica, mas o Álvaro tinha a pretensão de lhe transmitir o que era mais que propriedade minha.¹⁴

No trecho descrito, percebe-se que a narrativa lança-se à abordagem da alteridade, espelhando a realidade do sujeito constituída do desdobramento de um *eu* através da relação dialógica, da experiência com o *outro*.

Nesse sentido, o sujeito do discurso descrito por José Costa necessita da interação com o outro para buscar encontrar a si mesmo, ou seja, sua unidade. Esse seria o princípio dialógico do qual depende o sujeito para constituir sua identidade

¹⁴ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.23.

como ser de linguagem: “[...] Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transforma em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo”.¹⁵

Evidencia-se em todo o percurso da narrativa o contínuo processo de metamorfose por parte dos personagens, ao assumirem a condição, mesmo camuflada, de seus duplos, assunto que será tratado mais adiante. Não há espaço, portanto, para a fixidez de sua *persona*, que se duplica, encarnando diferentes maneiras para poder compreender-se sujeito.

Podemos vincular a alusão que se faz à figura do ator à tradição no Teatro da Grécia Antiga, em que os atores utilizavam máscaras no ato de representar. A palavra que designa máscara é *persona*, de origem latina, usada para identificar as qualidades do ser representado. Através das máscaras, podemos adquirir uma nova personalidade, nos transformar em outra pessoa e enfrentar realidades a que não estamos habituados.

Na concepção de Vernant & Vidal-Naquet, “a presença encarnada pelo ator no teatro é, portanto, sempre o signo ou máscara de uma ausência da realidade cotidiana do público”.¹⁶

A literatura, arte primaz, justamente por ter a linguagem como substância e por poder utilizá-la de forma plural, tem uma inclinação para fazer figurar os eventos de comunicação num processo dialógico que não é comum. Significa dizer que a expressão literária, não obstante pertença ao universo das regras comuns dos atos de enunciação, possui circunstâncias de produção exclusivas, cuja realidade discursiva ficcional não pode se confundir com o mundo cotidiano.

¹⁵ Idem, p. 23, grifos nossos.

¹⁶ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 62.

Na tentativa de perscrutar o ato de fingir que permeia a obra literária, Iser destaca que

o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sócio-cultural quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se fosse. Assim se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um como se. O pôr em parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado retorna por efeito a si mesmo, sem se esgotar na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. Estes critérios naturais são postos entre parênteses pelo como se.¹⁷

Desse modo, o ator aparenta ser o que não é, mergulhando no universo do simulacro, valendo-se de um discurso particular, cuja realidade é virtual e por isso pertencente ao mundo da criação. Aquele que representa “se despotencializa em um análogo, para que, por este, uma configuração irreal ganhe a possibilidade de sua aparência real”.¹⁸

Esse jogo da linguagem de *Budapeste* parece conectar, dialeticamente, realidade e aparência, ao apresentar um contexto de composição da fantasia literária e, de outro lado, perseguir o desvelamento do significado de fingimento dentro da narrativa ficcional. Assim, se percebe a existência de uma instabilidade situada entre o mundo do fingimento e o mundo da realidade concreta, entre os limites do real e do imaginário.

O romance descreve a história de um narrador anônimo que se esconde atrás de seus clientes, dos sujeitos alheios que assinam seus textos. Permanecer nas sombras, isto é, oculto, inclusive para sua esposa Vanda, é condição para que alcance sucesso, ou seja, para que possa ser ele mesmo, representado pelas vozes dos outros.

¹⁷ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p.973.

¹⁸ Ibidem, p. 974.

Ao passar a viver em Budapeste, inicialmente de forma acidental, José Costa apaixonou-se pelo idioma húngaro e encontra no mundo estrangeiro uma nova possibilidade de se disfarçar, de se fragmentar, experimentando mais uma configuração de seu eu, em busca de sua unidade disseminada.

Para que possamos penetrar na natureza do texto literário, como sendo constituído sob as marcas do *fingir* , torna-se essencial considerar os âmbitos de influência recíproca em que ocorre a manifestação da realidade tematizada. Na locução de Eco sobre a natureza das obras literárias, assinala que estas:

[...] contra qualquer desejo de mudar o destino, [...] nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa. [...] Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura.¹⁹

Assim, o fazer literário estaria associado às nossas histórias e às histórias dos outros, ao próprio discurso histórico que atravessa e constitui a subjetividade.

As propostas temáticas de todas as ramificações do pensamento bakhtiniano se dirigem à prosa artística, mais precisamente ao romance. Em sua obra mais famosa, *Problemas da Poética de Dostoievski* ²⁰, embora o núcleo da discussão seja a literatura do escritor, considerado um dos maiores romancistas da literatura russa, o debate sobre o romance enquanto gênero é retratado em diversos momentos, discutindo a natureza da linguagem, literária ou não, bem como traz em seu bojo as noções de *polifonia* e *dialogia* que passaram a marcar o pensamento bakhtiniano.

¹⁹ ECO, Umberto. *Sobre a Literatura* – Ensaios, Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 21.

²⁰ BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoievski* . Rio de Janeiro, 1997.

De acordo com os pressupostos bakhtinianos, o princípio dialógico constitutivo da linguagem se justifica em razão de os enunciados do locutor tomarem por base a existência real ou virtual de um interlocutor, solicitando deste último uma atitude responsiva ao experienciar e projetar o lugar do outro, ou seja, de seu ouvinte. Assim, o diálogo seria considerado como as relações travadas entre interlocutores em contextos históricos compartilhados através dos atos de linguagem, sempre mutáveis, em decorrência das variações dos eventos sociais. Segundo Bakhtin:

[...] pode-se compreender a palavra 'diálogo' num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre trabalhos posteriores, etc.).²¹

Conforme o raciocínio do pensador russo, o diálogo, no âmbito exterior na relação com o outro, bem como na esfera interior da consciência ou na forma escrita, constitui-se na linguagem. Diz respeito a qualquer modalidade de discurso, sejam elas relações dialógicas no mundo das atividades habituais, cotidianas ou mesmo de textos mais elaborados, de cunho artístico ou literário.

Em relação à natureza plurivocal do discurso do romance, Bakhtin entende a polifonia como a inserção de outros textos dentro de um texto, originada pela presença do autor num contexto que determinaria, por meio de outros textos, a inspiração e influência para produzir o discurso.

De acordo com pensamento de Bakhtin “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de

²¹ Idem, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 123, grifo do autor.

Dostoiévski".²² Esse novo tipo de romance polifônico, por ele inventado, transgrediu as antigas formas do romance europeu, construção literária do tipo monológica, que sustentava sua percepção da linguagem sob bases abstratas, circunscritas à unilateralidade, à univocidade do discurso.

Desse modo, na concepção de Bakhtin, Dostoiévski teria sido o inventor de um novo gênero literário, o romance polifônico, marcado pela incidência de vozes que ressoam no texto e que não se conformam à existência de um narrador como centro da narrativa, elas estariam equitativamente relacionadas umas às outras. Assim, todas as palavras conteriam em si, uma potencial carga de diálogo que integrariam todas as demais vozes.

Fundamentalmente, observamos o pensamento de Bakhtin concebendo *dialogia* como princípio constitutivo da linguagem, essencial à condição de sentido de todo e qualquer discurso. Paralelo a este conceito, o fenômeno da *polifonia* é definido como um efeito de sentido extraído das práticas e procedimentos discursivos associados ao discurso literário.

Próprio de toda elaboração discursiva, o princípio dialógico circula nos meios de interação entre sujeitos pelo cruzamento e confronto de muitas vozes sociais que se podem detectar na diversidade de manifestações verbais.

Obedecendo aos procedimentos discursivos instaurados, a obra literária pode desencadear e produzir efeitos de sentido polifônico, em que ocorre o encontro de vozes, ou de monofonia, em que as vozes se encobrem por trás de uma única voz.

Nosso estudo busca situar de que forma se pode dialogar com a teoria polifônica de Bakhtin e a linguagem literária de Chico Buarque, podendo assim enxergar os vestígios que anunciam, no romance, a incidência do não dito.

²² Idem, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, 1997, p. 4.

O romance *Budapeste* encontra pertinência na presente análise por se constituir numa reflexão que não se encerra em si mesma, invocando os leitores a explorar sentidos plurais de interpretação, cujos significados apontem para o seu não desfecho.

O entrecruzamento de vozes, de diálogos que se confundem, exemplifica a natureza literária da linguagem e do pensamento bakhtiniano sobre a linguagem romanesca.

No romance de Chico Buarque, José Costa revela-se como regente da tessitura discursiva do romance polifônico. A voz do narrador-protagonista é aquela que orchestra a construção de possíveis sentidos, de suas ambiguidades, de seu estigma labiríntico, encenando a voz de um tempo, de um momento histórico e das diversas histórias alheias.

A linguagem construída pelo *autor* do romance constitui-se, assim, como manifestação de reações ou respostas, atividade fruto da interação entre o locutor e os enunciados do *outro*. Em razão disso, enxergamos o *outro* no movimento dialógico, para além de uma posição de interlocução imediata ou virtual. Ele, portanto, projeta-se a partir da diversidade de discursos atuais, pretéritos ou, até mesmo, presumidos. Configuram-se como outras vozes do discurso, em contextos situacionais diversos. A presença do *outro* é percebida no enunciado sob diferentes modalidades: às vezes é possível ser identificado, mas, às vezes, está oculto.

Na narrativa de *Budapeste*, o *não dito* pode ser compreendido a partir da verificação da disposição espacial do texto. Descrevendo blocos narrativos, aparentemente desconexos, este se vale constantemente do recurso de preenchimento de fatos e situações, que, antecipados pelo narrador em um determinado capítulo, passarão a ser completados e realizados em outro. Esse modo de apresentação do texto parece fundar espaços, tornando possível perquirir significados que não se direcionam ao universo do dito.

A linguagem, construída de maneira visualmente entrecortada, insinua-se com significativa visualização interpretativa, para além da formatação, do seu caráter fragmentado, que auxilia no efeito geral de projetar imagens que não se subsumem ao texto narrado.

Interessa aqui ressaltar que, na obra em estudo, parece sempre haver um fato que surge repentinamente para refletir o que não fôra decodificado e, em outro momento, este mesmo evento parece operar um enlace para o qual o narrador tem que se debruçar imediatamente. Há, assim, um movimento de contínua recuperação de sentidos na narrativa, apontados por vestígios fornecidos pelo próprio texto e completados pela presunção de se encontrar no leitor, no narrador e nas personagens, as vozes que completarão o não exposto.

O primeiro capítulo nomeado *Devia ser proibido*, não oferece nexos aparentes com o segundo capítulo, cujo título é *No caso das crianças*. Em seu início, percebe-se a ocorrência de ações narradas, sempre interrompidas antes de seu desfecho, fazendo com que o arranjo, composto de fracionamento, resulte em suspense (porque interrompe a linearidade) e ao mesmo tempo dá a impressão de que o leitor já conhece sobre os elementos tratados:

Nova reviravolta no caso das crianças dos olhos furados. Na noite de ontem a governanta do orfanato, que se supunha foragida no Paraguai, compareceu deliberadamente ao distrito policial de Volta Redonda. A narração estava atrasada, a voz sem brilho, com certeza a Vanda tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo. O delegado não quis dizer se o depoimento da governanta poderia inocentar ou complicar mais ainda o amante da costureirinha. Não, não, não há nada de conclusivo, a dona parecia sedada ou em estado de choque, dizia frases desconexas, e a Vanda surgiu repentinamente ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, equidistante das duas notícias: usava sombras nos olhos, os cabelos presos, o colar de miçangas.²³

No trecho selecionado, a partir desta descontinuidade da forma narrativa, enxergamos uma movimentação de personagens periféricos. Significa dizer que,

²³ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.13.

outras vozes revelariam um sistema de relações sociais internas ao mundo da personagem Vanda, como voz que centraliza os fatos sociais apresentados nos noticiários.

A repórter é descrita pelo narrador, José Costa, numa instância social, enquanto telespectador, mas, também num nível de intimidade, que só, na condição de seu companheiro, poderia fazê-lo. Neste sentido, o contexto descrito parte inicialmente de um foco coletivo - os fatos representados pelas vozes sociais - para alcançar o contexto particular do universo feminino em que se insere a personagem Vanda.

O abandono da linearidade, que passa inicialmente pela ideia de um encaixe aleatório e, por isso mesmo, esvaziado de sentido, não significa a renúncia a uma construção consciente. Provocar certas rupturas no texto pode, e deve, significar o encontro com novas possibilidades de leitura, com o alargamento do espaço textual, permitindo, assim, a entrada para a construção de novas formas e sentidos para o mundo do conhecimento.

Ainda no trecho em destaque, como recurso que certifica uma circularidade intertextual, a personagem Vanda, na condição de mulher, parece se relacionar com o universo que anuncia, o universo feminino:

A narração estava atrasada, a voz sem brilho, com certeza a *Vanda* tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo. O delegado não quis dizer se o depoimento da governanta poderia inocentar ou complicar mais ainda o amante da *costureirinha*. [...] e a Vanda surgiu repentinamente ao vivo anunciando o *futebol feminino* após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, equidistante das duas notícias: *usava sombras nos olhos, os cabelos presos, o colar de miçangas*. Sentei-me na cama, a *secretária eletrônica* piscava na mesa de cabeceira: Zé, é o Álvaro, já deve ter... *Vandinha* sou eu, *Vanessa*, as bolas fosforescentes...²⁴

²⁴ Ibidem, p. 13, grifos nossos.

Chico Buarque empresta a sonoridade, própria de um músico, ao texto narrado, ritmando a incursão dos acontecimentos, suas interrupções e recuperações.

Assim como seu personagem-protagonista, obcecado pelas palavras, o criador de *Budapeste*, elege nomes que, de algum modo, possam servir como referência uns aos outros, num processo de espelhamento das vozes dos personagens:

[...] a *Vanda* tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo. [...] e a *Vanda* surgiu repentinamente ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa. [...] Zé, é o Álvaro, já deve ter... *Vandinha* sou eu, *Vanessa*, as bolas fosforescentes...²⁵

No capítulo, intitulado *Eu nunca tinha visto*, Chico Buarque continua a explorar a sonoridade das palavras num jogo de correspondências, bem como se percebe que o narrador personagem, não critica o fato de *Kriska* não pronunciar corretamente seu nome. Para ele, a confusão que sua amada faz entre seu nome e sobrenome surge como uma forma de inaugurar um novo homem, uma tradução mais completa de si mesmo. A fusão de seu nome e sobrenome pode ser interpretada como um desejo do escritor em alcançar sua unidade espalhada no mundo dos signos, das palavras, das cidades, ou seja, pode significar a sua necessidade de preencher um suposto vazio existencial:

Era uma vila de casas geminadas, e *Kriska* me aguardava na soleira do número 17; sem os patins, ela era quase pequena e menos menina. Falou Zsoze *Kósta* até se habituar e não corrigi sua pronúncia, muito menos caçoei de *Kriska*, antes, dei-lhe razão e passei a me conhecer por Zosze *Kósta* em Budapeste. Logo ela abandonaria o Zosze e me chamaria de *Kósta*, julgando ser esse meu nome de batismo, que para os húngaros sucede ao sobrenome. E se faria chamar de *Kriska*, como todas as *Cristinas* húngaras, *Kriska* e nada mais.²⁶

²⁵ BUARQUE, loc. cit., grifos nossos.

²⁶ Ibidem, p. 71, grifos nossos.

Caracterizando a obsessão do narrador-personagem em aprender o idioma húngaro, que segundo o escritor “é a única língua que o diabo respeita”²⁷, mais uma vez a narrativa demonstra o processo de espelhamento entre os personagens, José Costa e Kriska – estrangeiros e falantes de línguas diferentes. Podemos considerar, também, a presença de outro jogo especular, quando o autor anônimo estabelece uma associação do ato de falar com a prática de tocar um instrumento de sopro. Aqui, enxergando o jogo de troca de posições entre as vozes dos personagens, observa-se que o narrador parece se refletir na voz do músico Chico Buarque:

Não exagerava Kriska quando me recomendou evitar outros idiomas durante o período letivo. Depois de uma noite a falar a minha língua e a sonhar que Kriska falava português, me vi sem embocadura para o húngaro, feito músico soprando um instrumento em falso.²⁸

Observamos que a opção do escritor Chico Buarque por determinados nomes parece intencionalmente causar efeitos de semelhança sonora entre os personagens do romance, bem como interliga os mesmos ao narrador-protagonista. Essa ligação entre Cunha, Kaspar Krabbe e Kocsis Ferenc que pode se dar no campo da semelhança sonora entre os nomes, ao mesmo tempo, num jogo de equivalências, espelha as relações que os personagens possuem com o *ghost-writer* em função de sua escrita.

Através dessa similitude fonética, Chico Buarque concede ritmo à narrativa, apresentando uma tessitura plurivocal nas esferas de conteúdo e forma. Tal multiplicação no nível sonoro reflete a ideia de que as personagens e a própria história do romance também se multiplicam.

Bakhtin considera que a verdadeira prosa romanesca promove a estratificação interna da linguagem, refletindo sua pluralidade social e a diversidade dos sujeitos individuais:

²⁷ Ibidem, p. 06.

²⁸ Ibidem, p. 71.

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar artisticidade em prosa que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.²⁹

A variação que ocorre na linguagem romanesca acompanha as mudanças ocorridas nos contextos sociais, num constante processo de reação às mesmas. O processo do plurilinguismo no romance reside em reconhecer que a constituição dialógica da linguagem se dá concretamente, mesmo quando se tratar de um único enunciador gramatical. Significa dizer que, sobre cada evento de enunciação da linguagem concreta, incidem seu dialogismo intrínseco, próprio do sujeito que fala, bem como outras linguagens, outros discursos, outras intenções, numa grande teia de sentidos que abrangem os interlocutores e os objetos culturais, já previamente conhecidos e valorados. Tais observações nos inclinam a compreender o funcionamento de todo discurso e sua produção, associados a determinadas situações enunciativas, sejam elas sociais, históricas ou culturais. Sua prática é orientada a partir de situações concretas.

No trabalho de criação literária, todos os enunciados selecionados pelo autor se traduzem como vozes sociais, que dialogam incessantemente, ora de forma harmônica ora polêmica, mas sempre fazendo emergir novas modulações e sentidos novos.

Ao construir o discurso de sua obra, Chico Buarque, além de deixar soar seu modo de pensar, expõe os pontos de vista do narrador. Para além deste, podemos ainda presumir a existência de uma opinião do autor sobre o discurso do narrador e sobre o próprio narrador.

A Construção narrativa é, desse modo, instaurada em dois planos: o plano do narrador, na sua forma de conduzir expressamente o discurso, e o plano do autor, perceptível através da narrativa. Segundo Bakhtin, desprezar esse segundo plano

²⁹ BAKHTIN, Mikhail, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 85.

significa não capturar o sentido da obra. O autor, na sua concepção, é aquele que arquiteta artisticamente a sua visão sobre o mundo, sobre si mesmo e os bens culturais, reunindo, de forma singular, procedimentos estéticos necessárias à produção do discurso romanesco. Esse discurso opera a sua construção de sentido, extraindo de outros discursos visões de mundo específicas para compor a sua produção textual. Temos, assim, um discurso proveniente de outro. Sobre a presença do autor e do narrador no discurso do romance, Bakhtin afirma:

Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem uma e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas lingüísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano lingüístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a 'linguagem comum', de falar por si na linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem. Do mesmo modo que em todas essas formas (o relato do narrador, do suposto autor ou de um dos personagens) ocorre a refração das intenções do autor, nelas são possíveis, como no romance humorístico, distâncias diferentes entre cada momento da linguagem do narrador e do autor: a refração pode ser hora maior, ora menor, e em alguns momentos pode haver uma fusão quase total das vozes.³⁰

Apoiada no conceito de dialogismo desenvolvido por Bakhtin, Authier-Revuz desenvolveu estudos sobre o caráter heterogêneo do discurso, destacando que

Sempre, sob nossas palavras, 'outras palavras' são ditas: é a estrutura material da língua que permite que, na linearidade de uma cadeia, se faça escutar a polifonia não intencional de todo discurso, através da qual a análise pode tentar recuperar os indícios da 'pontuação do inconsciente'.³¹

Aqui, a subjetividade estaria situada sob bases heterogêneas no discurso, uma vez que o *outro* como unidade constitutiva do sujeito compartilha com ele o lugar discursivo da enunciação. A autora, desse modo, descreve a noção de heterogeneidade como condição essencial para a instauração do discurso.

³⁰ Idem, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, 1997, p. 160-161, grifo do autor.

³¹ AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidades enunciativas. In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, nº 19, p. 25-27. Campinas: Unicamp, 1990. grifos do autor.

Considera, assim, que a partir do fenômeno da heterogeneidade, como agenciadora das relações de troca entre locutor e interlocutor, o sujeito alcançaria efeitos de sentido de que o dizer do outro é também seu, pois, “entregando-se à evidência de uma voz que fala nele, o sujeito delimita o campo de ação dessa voz e garante a originalidade do restante”.³² Nesse sentido, ao experimentar a relação de alteridade o sujeito do discurso acomodaria elementos do dizer do *outro*, refletindo uma unidade não fixa na esfera do dizer, em função da variação das diferentes posições enunciativas que compõem o universo do sujeito discursivo.

É assim que se define *Budapeste*, um discurso dentro do outro, um personagem dentro do outro numa composição dialética que, através da dispersão e a partir da negociação, intenta alcançar sua unidade.

2.2 NAS TEIAS DA INTERTEXTUALIDADE

Ao nos lançarmos à análise de qualquer obra, acabamos por explorar inúmeras possibilidades de interpretações, atualizando os eventos nela contidos, que trazem à tona o modo de ser, uma outra dimensão que se comunica, de algum modo, com a realidade em que estamos inseridos.

Na prosa atual, a intertextualidade parece servir de pilar para a construção do texto ficcional. Promovendo o diálogo entre obras como instrumento de construção de sentido, estas são transformadas em quebra-cabeças, invocando pistas e sinais que irão sugerir novos códigos até atingir a tradução de seu enigma.

A análise do papel da intertextualidade no romance *Budapeste* parece-nos ter essencial importância para a compreensão de sua dimensão plurivocal. Desse modo, elegemos examinar o fenômeno da intertextualidade considerando-a como elemento de base na elaboração do discurso da narrativa buarqueana. Situado como conceito estratégico no âmbito da teoria e crítica literária, a noção de

³² GALLO, Solange Leda. *Autoria:em (Dis)curso*, v.1 n.2, p.61-70, jan./jun. UNISUL.: SC, 2001, p.64.

intertextualidade foi discutida inicialmente por Bakhtin³³, que caracterizou o romance moderno como dialógico, isto é, como um tipo de texto, no qual dialogam as diversas vozes da sociedade, enfraquecendo assim a ideia de uma única voz, a voz do autor/locutor como condutora do discurso. Na perspectiva do pensamento de Julia Kristeva sobre o assunto, a autora destaca que

Todo texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomada de outros textos. Tal apropriação pode-se dar a simples vinculação a um gênero, até a retomada explícita de um determinado texto.³⁴

A intertextualidade pode ser definida como o processo de inclusão de um texto em outro com a função de imitar o sentido ou a forma do texto que foi incorporado ou, também, para transformá-lo, compreendendo o sentido de transformação como qualquer tipo de modificação formal que não provoque mudança de sentido.

O fenômeno da intertextualidade, isto é, do diálogo instaurado entre textos de épocas diferentes ou da mesma época, entre obras de autores distintos ou do mesmo autor, ganha novos espaços de discussão com Bakhtin - a partir de seus estudos sobre a obra de Dostoiévski. Porém, é a partir dos estudos de Kristeva, no final dos anos sessenta, que a noção de intertextualidade será amplamente utilizada na análise de obras literárias.

A noção de intertextualidade difundida pela referida autora assinala a realidade textual como resultado do entrecruzamento com outros textos, discursos e ideologias. Assim, todo e qualquer texto escrito seria resultado da existência de uma relação com um outro texto, ou um conjunto de textos. Sandra Nitrini concebe o texto literário como “uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto”³⁵

³³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. por M. E. Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

³⁴ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva. 1974, p. 64.

³⁵ NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 162

Na concepção de Charaudeau & Maingueneau, a intertextualidade designa ao mesmo tempo uma propriedade constitutiva de qualquer texto e o conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos.³⁶

Embora considerado um conceito relativamente atual, a noção de intertextualidade é encarada como uma prática que se dirige à origem dos antigos escritos, haja vista que a atividade poética sempre se constituiu pela reescritura de um texto a partir de outro, por um diálogo constante entre obras. Sobre o aspecto intertextual presente no texto literário Perrone-Moisés afirma que

A literatura sempre nasceu da e na literatura. Mas, se o fenômeno é antigo, o seu tratamento é novo, constituindo uma nova maneira de pensar e de apreender formas de intersecção explícita ou implícita de um texto noutro.³⁷

Como anteriormente mencionado, na acepção bakhtiniana, “todo texto é essencialmente dialógico, isto é, abriga em si outro com o qual interage”.³⁸ Compreende, assim, as relações dialógicas como intimamente ligadas à produção de sentido e chama a atenção para o fato de que há diferentes espécies de dialogismo, cujas especificidades devem ser levadas em conta.

É esse conjunto de vozes, é essa reconstrução constante do próprio texto, num ajuste consciente e intencional da narrativa, que aponta para caminhos de abertura de sentidos plurais, de fuga em relação à linearidade do texto impresso, que, apesar de formatado, não deixa de se dirigir a algo fora de si próprio.

Budapeste apresenta-se, essencialmente, como uma obra intertextual. Isto se deve aos seus aspectos constitutivos, como o constante recurso às histórias e

³⁶ CHARAUDEAU, Patrick; MANGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 288.

³⁷ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 59.

³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 354

espaços dos personagens que se equivalem, fundindo suas experiências, num movimento de projeção através do outro.

Seu enredo, de maneira explícita ou implícita, retoma várias vozes. A narrativa fundamenta-se nos discursos do *eu* do escritor-narrador e dos demais *eus* refletidos através dos discursos socialmente construídos e reconhecidos. Esses eventos discursivos são facilmente identificados pelo leitor, sujeito de linguagem, linguagem essa, socialmente elaborada, num processo de intersubjetividade.

A construção da narrativa se dá, portanto, pela apropriação de muitos e variados textos, das diversas histórias que se entrelaçam num contínuo movimento de referência. Nela, a intertextualidade surge como fonte produtora de significação de uma construção textual. Percebemos nas imagens de *Budapeste*, a tentativa constante de se ampliar campos de significação que não se esgotam na forma da linguagem, tampouco em sua natureza conteudística. Aqui, o escritor Chico Buarque na condição de criador e objeto de sua própria obra, explora o status da criação artística, invertendo o jogo para alcançar os mundos diversos, a pluralidade de que se compõe o homem contemporâneo.

A locução de Heidegger, sobre a essência da arte traduzida como sendo capaz de encenar o espaço de possibilidades do ser-obra, afirma que:

A essência da arte, na qual repousam simultaneamente a obra de arte e o artista, é o pôr-em-obra-da-verdade. A partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual.³⁹

Na multiplicidade das utilizações possíveis da obra de arte, evidencia-se que seu valor não reside numa qualquer utilidade, porque não se configura como uma coisa entre as coisas do mundo, mas numa abertura ao mundo como um desvelamento e uma revelação de algo oculto em meio às atividades cotidianas. Assim, lança-se à pluralidade de significações e interpretações dos seus apreciadores, resistindo à revelação totalizadora de significado, reservando-se nas teias do fingimento, da ocultação.

³⁹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 58.

Ainda explorando a definição de intertextualidade, destacamos as considerações de Barthes que assinala:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...] O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.⁴⁰

A inserção de vários textos no romance, como a autobiografia de Kaspar Krabbe descrevendo sua história, identifica-se com a história do narrador, com seu olhar sobre a cidade e a língua estrangeiras, sobre a alma feminina de Teresa, Vanda e Kriska que se confundem.

Em todo momento da narrativa buarqueana, deparamo-nos com a presença de elementos intertextuais. O *eu* manifestado não encontra lugar privilegiado no romance, ou seja, apesar de conduzir a narrativa, o narrador e escritor anônimo costura sua visão de mundo atrelada às vozes de seus personagens, muitas vezes sofrendo uma espécie de apagamento do *eu*, processo comum às práticas de intertextualidade.

A produção dos diversos textos, criados por Costa, Krabbe, Sr.. e Kocsis Ferenc, demonstra o processo de reprodução desenvolvido na esfera do discurso, em que autores e textos se multiplicam:

O autor de meu livro não sou eu, eu me escusei no Clube das Belas-Letras, mas todos me fizeram festa e fingiram não me ouvir, talvez porque, como se diz, eu falasse de corda em casa de enforcado. E o eminente poeta Kocsis Ferenc, por ocasião do lançamento solene de Budapeste, fez questão de me saudar em público na livraria Lantos, Lorant e Budai. Bem-humorado, lastimou que seus Tercetos Secretos não houvessem deveras brotado da fantasiosa pena de Zsoze Kósta, fazendo rir a multidão.⁴¹

⁴⁰ BARTHES apud CHARAUDEAU, Patrick; MANGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 289.

⁴¹ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.170.

Através do escritor anônimo, as personagens são multiplicadas, ou seja, parecem surgir de seu interior, em razão da similitude entre elas: o alemão Krabbe; os autores anônimos do congresso; o poeta Kocsis Ferenc, que ganhou fama com o livro de poemas *Tercetos Secretos*, escrito por Costa; bem assim, não poderíamos deixar de fazer referência ao ex-marido de sua amada Kriska (Sr...) que escreveria um livro autobiográfico, cuja autoria seria imputada a Costa, que terminaria por encontrar, num livro que não escrevera, reconhecimento e fama.

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. [...] O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca, e quando saiu foi para lhe falar: é só a ti que tenho.⁴²

O jogo das incursões simultâneas de discursos e espaços dentro da ficção permanece, à medida que seus elementos se referenciam mutuamente, de forma intertextual:

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 que? Imitando você, que deu pra falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro.⁴³

Na passagem acima descrita, podemos observar que as falas das personagens se embaralham com as do escritor anônimo José Costa, elemento que

⁴² Ibidem, p.170.

⁴³ Ibidem, p. 31.

se reitera em todo o percurso textual do romance. Não se tornam objetos de fácil identificação os discursos reproduzidos se referindo às personagens, que se confundem no corpo das histórias contadas:

E uma boa meia hora permanecemos assim, olhando as cinzas no cinzeiro, porque eu não tinha como apontar as coisas que me passavam pela cabeça, minha mulher em Londres, as meninas de Patins em Ipanema, a risada fina do meu sócio, o olho azul do meu cliente sem pestanas, o homem que escrevia em mulheres, os escritores anônimos em Istambul, as meninas de Patins em Ipanema, minha mulher em Londres.⁴⁴

Ao descrever as meninas de Patins em Ipanema, José Costa estabelece uma conexão com a imagem de sua amada Kriska, ao dizer: “Saiu, estacou sob a marquise para espreitar o finzinho da chuva, e só ao alcançá-la reparei que ela usava patins”.⁴⁵

É possível detectar a presença do outro no discurso de um determinado enunciador, ou seja, como alteridade que entrecorta o fio de um determinado discurso, designando o outro nos atos de enunciação.

O romance disposto em forma de metalinguagem, ou seja, utilizado para traçar o caminho do próprio discurso literário, estabelece relações e diálogos com outros textos, possibilitando, assim, o surgimento de várias vozes.

Ao se deparar com o idioma húngaro, o *ghost-writer* passa a produzir textos em forma de poesia, lançando a obra *Terzetos Secretos*, sob a autoria de Koksi Ferenc. A existência desses variados gêneros textuais, apontados na narrativa, tem seu lugar para engendrar a constituição da unidade do romance, ou seja, a história de *Budapeste*. Kristeva a respeito do lugar da linguagem poética, destaca:

A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda seqüência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro corpus, de maneira que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra

⁴⁴ Ibidem, p. 61.

⁴⁵ Ibidem, p. 60.

escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura no plano da representação).⁴⁶

Para manifestar os princípios sob os quais se discute a *voz do outro* no discurso do romance, Bakhtin caracteriza-o por discurso bivocal. Dentro desta perspectiva, plurilinguismo e dialogismo estão intrinsecamente relacionados, mas ao tratarmos de *dialogismo* nos referimos à palavra em seu sentido duplo “voltando-se para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para *um outro discurso*, para o *discurso de um outro*”.⁴⁷ Logo, podemos perceber em um único discurso a presença de duas vozes significativas que se entrelaçam em um determinado momento, estabelecendo o diálogo entre si. No que concerne ao plurilinguismo, o ponto de vista do autor/narrador recorre ao discurso de outrem, compreendendo assim num mesmo discurso a existência da voz do outro. Assinala o pensador russo:

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. [...] Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões [...].⁴⁸

Nesta perspectiva, estamos diante de um diálogo implícito ou virtual, um diálogo de duas vozes, dois olhares sobre o mundo, cujas fronteiras permanecem tênues ao nível do discurso, que aparenta responsabilidade exclusiva do narrador.

Em razão das variadas perspectivas e pontos de vista, as vozes que habitam o discurso do romance procuram interpretar e elaborar suas ideias de forma que possam exprimir a visão de mundo de cada um. Bakhtin afirma que

Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa, porque

⁴⁶ KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 1977, p. 90.

⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, 1997, p. 160-161. grifos seu ou do autor.

⁴⁸ Idem, *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni et alii. São Paulo: UNESP, HUCITEC, 1998, p.133.

nossa linguagem é muito dialógica, uma vez que interage com enunciados anteriores e posteriores ao momento da comunicação.⁴⁹

Seguindo a linha do pensamento bakhtiniano, as vozes interagem e confrontam-se, objetivando o discurso do outro. Elas se integram ao discurso alheio, fazendo com que o enunciado seja externamente dialogizado, citado ou bivocalizado. Todos os pontos de vista surgem, assim, com o mesmo espaço de igualdade, num mesmo plano e a *polifonia*, deste modo, revelaria o sentido de abertura ou inconclusividade presente na prosa moderna.

O fenômeno da polifonia é, portanto, constituído na relação de interação entre os sujeitos, impulsionados e transformados por sentidos, criadores de suas histórias. O diálogo representaria não apenas a troca de falas entre interlocutores, mas o meio pelo qual se pode conhecer o *outro* e a si mesmo, num exercício de alteridade para a consciência de si e do outro. É, pois, na órbita dos discursos tecidos nas relações sociais que o processo de valoração dos bens culturais passa a interferir na formação da experiência subjetiva, dos sentidos construídos pelos sujeitos.

Explica Bakhtin:

O sentido não se atualiza sozinho, procede de dois sentidos que se encontram e entram em contato. Não há um 'sentido em si'. O sentido existe só para outro sentido, com o qual existe conjuntamente. O sentido não existe sozinho (solitário). Por isso não pode haver um sentido primeiro ou último, pois o sentido se situa sempre entre os sentidos, elo na cadeia dos sentidos que é a única suscetível, em seu todo, de ser uma realidade.⁵⁰

A noção de *dialogicidade*, segundo Bakhtin⁵¹, está associada ao processo de diferenciação, ou seja, o *eu* existe a partir do momento em que se diferencia do *outro*; se constitui com o olhar do *outro*, mas não é o *outro*. Isto só é possível na

⁴⁹ Ibidem, p. 88.

⁵⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.386. grifo do autor.

⁵¹ Ibidem.

relação entre os sujeitos. A consciência é então concebida por parâmetros coletivos, alheios, perpassada de seus valores, apreciações, negações e pontos de vista. Na base de suas considerações, Bakhtin sustenta a ideia de que todo discurso tem, internamente, um caráter sociológico e nele se confrontam as tensões sociais, estando cada elemento impregnado de valores sociais vivos.

Compondo a história de um homem obcecado pelas palavras, perseguido por elas, e delas constituído, o romance buarqueano se faz repleto de elementos dialógicos por todo o corpo. Utiliza-se de artifícios instigantes, como imagens que representam a incompletude da obra. Seu contínuo desdobramento metaforiza as instâncias do discurso que carecem continuamente de interpretações diversas, em respeito à própria dinâmica dos eventos sociais que compõem os sujeitos de linguagem em suas relações de troca. Desse modo, procedimentos que traduzem a natureza enigmática de seu discurso produzem incertezas quanto a quem pertence determinada fala em certos contextos: “E Kriska ressonando e eu a sacudi-la, a implorar que falasse mais alguma coisa, como? Como contar até dez. Egy...ketto...háron...negy...a despeito de toda a boa vontade ela não chega a cinco, tinha sono fácil e pesado”⁵²

Em diversos parágrafos da obra, a intertextualidade se faz presente. Em um jogo de linguagem, o narrador apresenta a inserção de textos dentro de outros textos, fazendo alusões a histórias que se confirmam e se fragmentam a todo momento.

Em sua teoria, Bakhtin, ao analisar o discurso polifônico, afirma que:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, [...] aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.⁵³

⁵² HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 69-70.

⁵³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, 1997, p. 21.

Os jogos polifônicos presentes transparecem uma fusão entre diversas consciências, sem que nenhuma se transforme, de maneira definitiva, em objeto da outra. Um exemplo dessa polifonia ocorre no primeiro parágrafo do capítulo intitulado *No caso das crianças*, no qual José Costa reporta-se à obra *O Ginógrafo*, que havia escrito para que o alemão Kaspar Krabbe assinasse como se fosse autor. Fazendo referência à tinta como representação de seu próprio sangue, ou seja, como se fosse sua própria vida, é possível perceber, uma identificação entre as experiências de José Costa e o Alemão Kaspar Krabbe:

Cheguei a guardar os originais na gaveta, tranquei-a, depois pensei na cara do Álvaro, abri a gaveta. Enfiei o maço num envelope pardo, escrevi na etiqueta à mão, o título, o Ginógrafo, e as letras saíram pálidas, parecia que ali se esgotava minha própria tinta.⁵⁴

Desta forma, o romance apresentará o diálogo de um texto com outro texto ou com diferentes textos num jogo de vozes que se entrecruzam num mesmo discurso.

Outro elemento que se harmoniza com o caráter plurivocal de *Budapeste* é a questão das vozes sociais, implementada por Bakhtin, ao afirmar que:

[...] o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.⁵⁵

Através do discurso do narrador, bem como dos personagens, podem ser manifestadas diferentes vozes sociais dentro de um único discurso através da voz do outro e de forma subentendida. Esse processo ocorre de maneira simultânea, pois não ocorre dialogismo sem que haja, o plurilinguismo, e, a voz do outro, nesse sentido, se apresentará fazendo uso da linguagem social.

⁵⁴ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 41.

⁵⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni et alii. São Paulo: UNESP, HUCITEC, 1988, p. 106.

No trecho que se segue, podemos observar a voz da mulher, espelhada sob o olhar estereotipado do paradigma masculino, que a vê com submissão:

Viajei trinta horas com o pensamento em branco, e quando pedi para dormir em casa, a Vanda nada me perguntou, me serviu uma sopa e alinhou meus cabelos. Foi aí que, despojado de amor próprio, engravidei a Vanda.⁵⁶

Do mesmo modo, outro trecho exemplifica a posição social ocupada por Costa, representando o discurso de dominação masculina:

Opinião, e o que entende de literatura uma mulher que vive de ler historietas para mentecaptos? Kriska engoliu a comida, bebeu um gole de vinho, ficou muda. [...] Peguei meu prato de espaguete e o atirei em cheio na parede. O prato se espatifou, e na parede ficou aquela maçaroca do macarrão de tomate com carne moída, mais boa parte do macarrão que era pegajoso, porque Kriska nunca acertava o ponto de cozimento.⁵⁷

Enquanto construção sócio-cultural que se determina dentro de um contexto histórico específico, e referencia os papéis socialmente acolhidos, a noção de gênero define os contornos do universo masculino e feminino. Tais construções se realizam culturalmente através de ideologias específicas.

Na sociedade ocidental capitalista, a construção da subjetividade feminina e masculina é amparada em concepções patriarcalistas, através de práticas sociais que sustentam a ideologia dominante, nesse caso, a masculina. Essa forma de pensamento encontra-se consolidada, denotando a naturalidade com que os privilégios sociais masculinos, em detrimento das mulheres, se estabeleçam. Homens e mulheres estão envolvidos pelas relações sociais, assumindo lugares diversificados, por isso devem ser concebidos em atitude relacional.

Entender a formação do conceito de gênero pelo viés relacional aponta a possibilidade de que este está circunscrito num contexto histórico, cuja materialidade determina as relações sociais que ocorrem entre sujeitos que ocupam espaços

⁵⁶ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 22.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 140.

diferenciados no universo do patriarcado, das relações econômicas e raciais. O gênero, portanto, é ontológico e relacional, pois o ser, no trato com a vida, expressa suas especificidades e, ao mesmo tempo numa eterna tensão, vincula-se à totalidade heterogênea. Na concepção de Scott:

O gênero torna-se, antes, uma maneira de indicar 'construções sociais' – a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado.⁵⁸

Entendemos assim, que esse modelo de pensamento instaurado no seio das sociedades continua fortalecido em tempos atuais e atravessa em geral todas as relações humanas, inclusive nas representações de raça e de poder.

Além dessa expressiva voz do *outro*, que se faz ouvir dentro da trajetória do romance, no discurso do narrador é possível verificar também uma determinada voz social. No texto buarqueano, José Costa projeta-se por um viés polifônico, como representante de um grupo social – o grupo dos que reclamam o silêncio como forma de salvaguardar sua individualidade artística, ao mesmo tempo em que esperam atingir através da obra, o reconhecimento de seu lugar discursivo. A exposição das vozes multiplicadas na narrativa, tornam o romance um cenário conflitante de onde emerge a disputa pela palavra, pelo discurso e pelo poder.

A linguagem disfarçada em sua voz é uma linguagem que, no âmbito do plurilinguismo, se torna, muitas vezes, ambígua. É o que se percebe no trecho que se segue, em que a ordenação da linguagem, provoca uma incerteza sobre de quem é a palavra naquele instante:

Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, fui enviado para pôr ordem na Companhia, e na Companhia só se falava alemão. Não contava conhecer Teresa, que introduziu

⁵⁸ SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, 16 (2):5-22, jul/dez, 1990, p. 7

ao chamego do Gambá [...]. Ali me iniciei na língua em que arrojio a escrever este livro de próprio punho [...]. Ao primeiro contato, o idioma, o clima, a alimentação, a cidade. As pessoas, tudo, tudo me pareceu tão absurdo e hostil que caí na cama [...]. Depois conheci Teresa e fui me enfronhando no país, fui ao boteco, fui à favela [...] teria casado com ela, na capela de uma ilha na baía de Guanabara, se ela não tivesse me trocado por um cozinheiro suíço.⁵⁹

Através do discurso, compreendido enquanto prática, o sujeito passa a ser percebido como aquele que organiza a linguagem. Isto lhe confere uma posição de poder. Ao tratar sobre as questões da língua atreladas sob o aspecto ideológico Bakhtin revela:

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta pluralência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir.⁶⁰

A voz de José Costa traduz a subjetividade feminina, culturalmente construída sob modelos de dominação masculina que subjagam a mulher num contexto historicamente determinado por relações de poder. Costa, desse modo, utiliza um discurso reconhecido pelo imaginário masculino e feminino que se torna seu, apontando, assim, a condição feminina sujeitada pelo poder masculino, embora disposta a resistir e se transformar:

Fora um gesto brutal, o meu, mas suficiente para me aplacar. (...) Kriska se levantou, caminhou devagar para a cozinha, voltou com uma vassoura, uma pá, um balde d'água, um trapo e me irritou vê-la agachada, como se urinasse, o vestido ainda molhado de chuva a pingar no chão. Recolheu os cacos, a comida em torno de seus tamancos, retirou a sujeira espessa da parede, foi à cozinha, voltou com uma esponja. Passava a esponja na parede com

⁵⁹ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 22.

⁶⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 5. ed., São Paulo, Hucitec, 1990, p. 46.

movimentos amplos, espalhava de propósito a mancha vermelha, e compreendi que naquela casa eu não teria mais ambiente.⁶¹

Ao atribuímos ao discurso do sujeito falante um estatuto de heterogeneidade, significa dizer que este implementa modificações à medida em que sofre intervenções dos outros discursos, podendo estes pertencerem ao campo do real, ou imaginário. Portanto, na esteira do pensamento bakhtiniano, o sujeito não seria fonte primeira do sentido, mas este emergiria da relação com o *outro*, em função da natureza dialógica de seu conhecimento, fundamentado no discurso que ele próprio produz.

Bakhtin, em seus estudos, chama a atenção para a noção de linguagem atrelada às situações e contextos sociais, desenvolvendo, a partir daí, os conceitos de *polifonia* e *dialogismo* como fenômenos centrais para estudar o discurso. Tais conceitos tratam da tessitura plurivocal, ou seja, da multiplicidade de vozes que permeiam o discurso e das teias de sentido que se formam a partir das relações entre elas. Segundo Voloshinov, "as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios".⁶² Nesta perspectiva, ele sustenta que o processo de compreensão de um signo consiste em aproximar o signo apreendido a outros signos já conhecidos. Surge assim uma rede de criatividade e compreensão ideológicas, única e contínua, em que os signos se desdobram em direção a um novo signo. Afirma Bakhtin:

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, no processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social.⁶³

⁶¹ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 141.

⁶² VOLOSHINOV apud BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999. p. 41.

⁶³ *Ibidem*, p. 34.

O signo adquire, portanto, maior grau de complexidade no processo comunicacional, encontrando na relação dialógica e na alteridade dos sujeitos a diversidade originada pelo fluxo dinâmico das interações sócio-históricas. Essa multiplicidade de sentidos se integra, através de sua função ideológica, à maneira como são construídos novos sentidos na órbita cognitiva, estética e axiológica.

De acordo com este pensador russo, o romance, do mesmo modo como a própria linguagem, é estruturado sob bases do dialogismo. Ou seja, a construção discursiva do *eu* não gozaria de autonomia, mas estaria vinculada às relações entre o *eu* e o *outro*, nas quais os papéis sociais e as vozes desses sujeitos são constituídos pelo exercício e experiência do confronto com o outro.

O diálogo, portanto, se revelaria não apenas como relação de troca de falas entre os sujeitos do discurso, entre interlocutores, mas, sobretudo, consubstanciaria a possibilidade de se conhecer a si mesmo e ao *outro*, num constante exercício de intertextualidade. Logo, para se tornar criador de si mesmo, para constituir-se, o *eu* do discurso se pautaria na relação de colaboração experienciada com o outro.

Perseguido pela obsessão com as palavras e com o ofício de escrever para, através do outro, transformar-se nele mesmo, o narrador-protagonista de *Budapeste* traduz o processo de inserção de uma obra dentro de outra. Assim, uma história manifesta-se no interior de outra história, a representação de lugares, nomes, personagens e objetos desdobra-se em outras representações, em procedimentos de correspondências e reiteraões. Isso acontece, por exemplo, quando ocorre a utilização de termos, frases e palavras de outro texto na narrativa, espelhando, assim, a forma descentralizada com que os elementos se misturam no processo de construção da obra:

Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante. Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. [...] E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas [...].⁶⁴

⁶⁴ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 40.

Ao definir o caráter dialógico do discurso do sujeito, Bakhtin estabelece rupturas com o estatuto de unicidade como aspecto constituinte de uma subjetividade. Esse sujeito, cuja voz é produto de um universo de vozes e situações de discursos diversos, vincula-se ao sujeito fragmentado do romance *Budapeste*, que se afasta da concepção tradicional cartesiana, pautada em uma identidade imutável, permanente.

O narrador José Costa, personagem central da narrativa, imprime em seu discurso as vozes dos personagens de sua vida e de seus escritos, num constante jogo de espelhamento, como forma de buscar identificar a sua voz, a sua vez, através da vivência do outro.

Como *ghost-writer*, ou seja, um escritor que vive nas sombras produzindo textos para que outros assinem, José Costa goza de uma força em seu discurso capaz de revitalizar, a todo momento, a narrativa, fazendo nascer histórias que se desdobram e são capazes de produzir imagens num processo contínuo de duplicação:

E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final [...] Voltei ao princípio do texto no computador, e a revisão de um livro era para mim um tempo de extremo apego. Logo ele teria novo autor, e abrir mão de um livro pronto e acabado era sempre doloroso, mesmo para um profissional calejado como eu. Mas o livro do alemão, talvez por ter sido escrito assim num jorro, eu nem conseguia desfrutá-lo, as palavras me escapavam à vista.⁶⁵

Bakhtin concebe a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, integrante de um diálogo cumulativo entre o *eu* e o *outro*, entre muitos *eus* e muitos *outros*. A ideia de dialogismo se direciona no sentido de encaminhar o sujeito a outros sentidos resgatados por outras obras,

⁶⁵ Ibidem, p 40.

fazendo-o encontrar lugar numa cultura em que diferentes discursos existem em constantes relações de trocas. Segundo Todorov,

Bakhtin constata que a literatura sempre jogou com a pluralidade de vozes, presentes na consciência dos locutores, mas de duas formas diferentes: ou o discurso da obra é em si mesmo homogêneo, mas se opõe em bloco às normas lingüísticas gerais; ou então a diversidade do discurso (a 'heterologia') se encontra representada no próprio interior do texto.⁶⁶

Com efeito, o romance *Budapeste*, por meio de um jogo de equivalências e similaridades, impressiona por demonstrar que cada leitor pode ser um lugar de encontro de muitas histórias, de muitas narrativas possíveis. Tais histórias podem se realizar ou não, e o processo de narrar e de ser narrado misturam-se nos jogos que espelham em uma única voz o lugar de criador e criatura.

O sujeito dialógico a que faz menção Bakhtin rompe com a concepção clássica do sujeito limitado em uma identidade permanente. É, nesse sentido, aquele que surge do discurso das alteridades, se constituindo em meio ao universo de vozes que concorrem entre si. Portanto, não está pronto, acabado e necessita do outro para proporcionar-lhe o acabamento. Assim se situa a narrativa buarqueana, como obra, cuja ambivalência discursiva pode ser observada no diálogo intertextual. A intertextualidade aqui é compreendida como existência simultânea de um ou mais textos como base para uma estrutura textual.

Observamos que os discursos de *Budapeste* relacionam-se entre si referindo-se uns aos outros através de procedimentos intertextuais, tais como: *O Ginógrafo* (autobiografia escrita por José Costa) e a autobiografia de Zsose Kósta (escrita de forma anônima pelo Sr...) numa fusão e interpenetração mútua nos *Tercetos Secretos* e no romance *Budapeste*. Elas são reportadas e recuperadas no discurso buarqueano, fazendo com que a obra dialogue consigo mesma, numa mistura de

⁶⁶ TODOROV, T. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 15, grifo do autor.

diversas vozes, entre personagens, narrador e *autor*. Aqui se confunde o próprio ato de narrar e de ser narrado.

Portanto, ao invocar os discursos e vozes alheias, o autor anônimo estabelece uma teia de sentidos que se dirigem ao devir, à capacidade de transmutar-se em várias vozes, para no fim compor a sua condição de sujeito. Esse devir apresenta-se em conteúdo e forma na narrativa do romance, sob o caráter de incompletude do ser e do discurso que se constituem a partir do enlace com o outro e pelo fenômeno da duplicação que, no romance, se orienta pela duplicação de personagens, espaços, narrativas, contextos e imagens.

2.3 DOS DUPLOS AO ENCONTRO DE SI MESMO

Como seres de linguagem, de desejos e ilusões, percebemos o devir de nossa personalidade situado nos objetos da língua, em seus temas ideológicos como orienta Bakhtin ao dizer 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 lingüísticas mais estáveis”.⁶⁷ Desse modo, o universo da linguagem, na condição de espelho no qual passamos a nos refletir no plano interior e exterior, se constitui como o lugar onde ocorrem infinitos jogos de duplicação, jogos do duplo de nós, duplos do mundo e duplos de *Budapeste*. É por meio do discurso articulado, ou seja, de sua linguagem tecida com o fito de revelar seus desdobramentos formais e contextuais, ampliando-os e resignificando-os, que seus personagens se refletem, enxergando-se uns nos outros, em seus pares e opostos.

Budapeste encena, em todo o percurso da narrativa, a questão do duplo fazendo uso de um extraordinário jogo especular: José Costa no Rio de Janeiro e Zozze Kósta em Budapeste; o *ghost writer* e o escritor de sucesso; Vanda, sua esposa no Rio de Janeiro, e Kriska, sua amante em Budapeste; Pisti, filho de Kriska e Joaquinzinho, filho de José Costa e Vanda; a própria Vanda e sua irmã gêmea

⁶⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 188.

Vanessa; a cidade de Budapeste, dividida em duas: Buda e Pest, por um rio que se bifurca.

A constante recorrência aos duplos no romance pode, num primeiro momento, evidenciar a busca incessante do sujeito José Costa por si mesmo, por sua verdade. Entende-se aqui essa suposta verdade como pertencente ao mundo dos valores históricos, e, portanto, mutáveis.

A busca pela verdade, não pode assim ser desprezada, mesmo por parte daqueles que questionam o seu valor e a sua validade. A vontade de verdade originária, portanto, seu valor, surgindo daí o questionamento do sujeito sobre si mesmo, sobre sua própria interpretação e dos bens culturais que cria como geradores de sentidos.

As verdades, segundo Nietzsche são

Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem, a um povo, sólidas, canônicas, obrigatórias; as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só são levadas em conta como metal, não mais como moedas.⁶⁸

As ideias que o homem cria a respeito de si mesmo e do mundo, por serem instauradas no mundo da linguagem, já estariam impregnadas por ela. Na esteira do pensamento nietzschiano, é através das palavras que o sujeito passa a se tornar consciente de si mesmo, do seu pensamento. Nesse sentido, o filósofo destaca:

O intelecto, como um meio para a conservação do indivíduo, desdobra suas forças mestras no disfarce; pois este é o meio pelo qual os indivíduos mais fracos, menos robustos, se conservam, aqueles aos quais está vedado travar uma luta pela existência com chifres ou presas aguçadas. No homem essa arte do disfarce chega a seu ápice; aqui o engano, o lisonjear, mentir e ludibriar, o falar-por-trás-das-costas, o representar, o viver em glória de

⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral. In: *Obras incompletas* (seleção de textos de Gerar Lebrun, tradução e notas de Rubens Torres Filho). São Paulo, Ed. Víctor Civita, 1983, p.48.

empréstimo, o mascarar-se, a convenção dissimulante, o jogo teatral diante de outros e de si mesmo, em suma, o constante bater de asas em torno dessa única chama que é a vaidade, é a tal ponto a regra e a lei que quase nada é mais inconcebível do que como pôde aparecer entre os homens um honesto e puro impulso à verdade.⁶⁹

A representação dos duplos em *Budapeste* nos inclina a buscar atingir uma interpretação que questione o *status* de aparência e realidade dos objetos de valoração do homem, da busca por seu significado próprio em meio às paridades e oposições. Bem assim, o romance traduz o deslocamento do homem fragmentado, em busca de seu lugar no mundo que se lhe afigura como realidade, para o universo do estrangeirismo que habita o interior desse mesmo homem, enganador de si mesmo e sedento de experiências que possam compor sua identidade dispersa.

Nossos questionamentos sustentam-se sob as bases da filosofia da linguagem, por ser o ramo da filosofia que se preocupa em conhecer a natureza dos fenômenos linguísticos, notadamente, os pontos de vista que tem repercussão na relação do homem com o uso da linguagem. É, pois, uma esfera de estudo que desenvolve uma ampliação nas investigações que associam o homem à própria realidade criada através do signo, de suas interpretações, das referências a ele concedidas, enfim, do ofício mesmo de perfilar a língua como lugar de onde se revela nossa própria personalidade.

Bakhtin considera os eventos da língua dispostos no âmbito do duplo enunciado-enunciação. É, pois, na instância interior desse duplo da língua-fala que podemos representar os duplos de nós mesmos. Por isso, para o pensador russo, só se faz plausível admitir a existência do enunciado, se o enxergamos como espaço de ideologia. Do mesmo modo, esse enunciado se reflete como o lugar em que nos inscrevemos na língua, ou seja, registramos nosso lugar no mundo, uma vez que “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 principais”.⁷⁰

⁶⁹ Ibidem, p. 45.

⁷⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999, p. 195

Considerando que o objetivo da língua é compor e traduzir a sociedade que fala, torna-se necessário pensar o discurso de natureza literária, em termos de reverberações ideológicas, antes mesmo que sobre ele sejam realizadas análises de cunho propriamente estilístico.

Alinhados com a visão bakhtiniana sobre como o pensador russo compreende a língua, ou seja, como fenômeno ideológico, profundamente social e histórico, percebemos os atos de enunciação como elementos linguísticos produzidos em contextos sociais reais e concretos, como participantes de uma dinâmica comunicativa. A manifestação desse *status* da língua como fenômeno criador de sentidos, encontra na literatura lugar de destaque, em razão de a mesma constituir o mundo ficcional e, através dele, desenhar os espaços, projetando no imaginário do leitor a reflexão sobre a própria existência humana, sobre seus sistemas ideológicos.

A incidência do fenômeno do duplo na esfera literária encontra lugar de destaque, há muito, interpretando-o sob abordagens indiretas ou mesmo diretamente. Tal vocação se justifica inicialmente pelo próprio fato de o labor literário, por meio da representação, extrair do Eu o ato de criação da obra, no exercício duplo de manifestar-se e reapresentar-se. Desse modo, ocorre o desdobramento do autor em narrador e, através de seus personagens, apresenta o artifício de, reiteradamente, encenar o jogo da duplicidade. Por conta desse processo de duplicação, não conseguimos localizar a fonte da autoria, a origem mesma do autor, do narrador e dos personagens que mascaram-se mutuamente, conservando suas peculiaridades embora, se tornem diluídas nas vozes alheias.

O fenômeno da duplicidade atravessa toda a narrativa de *Budapeste*, matizado sob a forma de enigma, traduzindo o teor de mistério presente na maneira como José Costa protagoniza sua angústia, seu desejo de constituir sua unicidade, de recuperar seu Eu disperso no mundo das dualidades, das contradições.

As frestas deixadas pela narrativa, que a todo momento se explica, podem figurar como recursos que intentam buscar o seu preenchimento, ou seja, a exploração de sentidos por meio das múltiplas interpretações que engendra, das quais pode emergir a temática da identidade fragmentada.

A questão da subjetividade eclode da permanente presença do narrador no romance, ao costurar, escapando, os efeitos do estranhamento originados pelo processo de duplicação.

O processo de duplicar-se é, dessa maneira, fundamento gerador da narrativa que aguça a curiosidade de perseguirmos seus possíveis desdobramentos e *desfechos*, num constante movimento de ser-sendo.

A concreção da duplicidade na história de *Budapeste* se verbaliza, inicialmente, no interior da narrativa, através dos nomes de José Costa e Zsoze Kósta. E, por retratar o jogo dos duplos e a natureza fragmentada do homem, cuja consciência se dirige ao mundo da dispersão, ao universo dos múltiplos, múltiplos espaços e cenários, múltiplas vozes e identidades, retrata as características de um discurso contemporâneo.

José Costa e Zsoze Kósta figuram como traduções de uma diversidade de identidades que habitam o homem contemporâneo, sujeito e objeto ao mesmo tempo: objeto de descrição e sujeito que escreve tentando compreender aquilo que está para além de si, mergulhado nos próprios conceitos. O mundo é assim concebido, sob uma ótica fragmentada e cheia de caminhos emaranhados que traçam a ruptura com verdades pré-estabelecidas, deixando-se deslizar sobre a complexidade do discurso que o inscreve e descreve, sobretudo, no campo de sua subjetividade plural e sujeita à constantes mudanças. É o homem que cria e modifica a todo instante seus espaços e conceitos, intencionado a experimentar outros *eus*, pois se vê perdido, desconstruído nesse mundo ampliado pela noção globalizada dos eventos e fenômenos que o cercam.

Na concepção de Stuart Hall⁷¹, as maneiras de se enxergar a identidade sofreram modificações ao longo do tempo. Sob a égide do Iluminismo, a noção de

⁷¹ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. T. T. da Silva e G. L. Louro. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.

sujeito inclinava-se para um indivíduo centrado na razão, na consciência e capacidade de agir.

No final do século XIX, ocorre uma mudança na concepção de sujeito que passa a ser compreendido na sua complexidade social, interagindo com outros indivíduos. Nesse processo de trocas recíprocas, ele adquire os objetos da cultura em que está inserido, interiorizando os conceitos que nortearão o desenvolvimento dos eventos históricos. A identidade, portanto, é constituída tendo por base essa interação entre o sujeito e os outros, através de um diálogo permanente. Há aqui a integração entre o mundo interior e o mundo exterior, que se tornam interdependentes e passam a conformar o sentido de equilíbrio no plano do sujeito individual e no plano social. Segundo Hall:

Este modelo sociológico interativo, com sua reciprocidade estável entre 'interior' e 'exterior', é, em grande parte, um produto da primeira metade do século XX. [...] Entretanto, exatamente no mesmo período, um quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais associado com o surgimento do Modernismo. Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal.⁷²

Ao longo do século XX, nos deparamos com um novo indivíduo e uma sociedade também transformada. Fatores como o avanço do capitalismo, a revolução industrial, as duas grandes guerras no mundo e as crises econômicas provocam mudanças na natureza do homem, e também na sociedade como um todo. Os fenômenos sociais mundiais do nosso tempo geraram mudanças de comportamento no indivíduo moderno, desestabilizando sua identidade, transformando-a de acordo com os eventos da dinâmica social

Explica Hall:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e

⁷² Ibidem, p. 32, grifos do autor.

não resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.⁷³

Nesta perspectiva, o homem contemporâneo assume diferentes identidades, em espaços diversos, experimentando a perda do lugar de pertencimento, de sua tradição e cultura. Dessa maneira, ele se refrata, pluralizando a sua identidade.

Pensamos ser essa uma questão importante a ser tangenciada no romance buarqueano, pois aponta caminhos que refletem a estrangeiridade do sujeito contemporâneo, seu não-lugar, e, ao mesmo tempo, lugar de muitos. Assim, a condição de estrangeiro como duplo faz nascer dois sujeitos: José Costa e Zsoze Kósta, duas versões que se integram, completando-se mutuamente. José Costa, nome comum da língua portuguesa, encontrou em outro idioma, o húngaro, seu duplo Zsoze Kósta, uma tradução atualizada de seu ser que, continuamente, busca encontrar-se.

Os acontecimentos narrados em *Budapeste* coexistem no mundo como um todo, em que se situam personagens distintos, línguas distintas como o húngaro e o português; duas cidades: Rio de Janeiro e Budapeste e tantos outros pares que se correspondem e se opõem refletindo seu estado de incompletude. Descreve assim a sociedade do mundo atual, sob as bases da dinâmica dos fenômenos contemporâneos, dialeticamente atraídos para o palco das diversidades como força motriz que a sustenta.

Podemos observar que o escritor anônimo invoca a reflexão sobre seu passado, ou melhor, sobre quem era antes de conhecer Budapeste, rememorando nomes, lugares e eventos que situariam sua identidade passada, e que, a todo instante o perturba, por se encontrar em estado de composição de seu novo Eu:

⁷³ Ibidem, p. 46, grifos do autor.

Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e, por tomá-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou em saber quem tinha sido eu, o que fazia, de onde eu vinha. Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada [...] isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos. No meio da aula podia me acontecer de pensar no Pão de Açúcar [...] ou na Vanda chegando de viagem, a Vanda perguntando por mim, [...] mas se Kriska me surpreendesse desatento, batia palmas e dizia: a realidade, Kósta, volta à realidade. E nossa realidade, ali, das aulas cotidianas, era Budapeste.⁷⁴

Ultrapassando as questões de cunho puramente estilístico e lúdico, verificamos que a arte literária consegue marcar, profundamente, os estágios do processo de duplicação e desdobramentos do indivíduo e da sociedade, constitutivos do ser humano, que intenta encontra-se no outro, espelho de uma identidade, cuja natureza atual é pautada pela fugacidade. Através da expressão literária, podem ser traçados caminhos circulares que traduzem o diálogo entre o sujeito e suas possíveis formas de compreender-se em busca de sua verdade.

José Costa revela-se, através de sua fala, como arquiteto de sua subjetividade compreendida na relação com os objetos exteriores, com os espaços que coexistem, e dos quais se busca extrair significados que irão compor sua identidade.

O fenômeno do duplo é apresentado na mitologia grega, consubstanciado na obra *O banquete*, de Platão, nas discussões em torno do amor:

Outrora, realmente, nossa constituição não era a mesma de hoje, mas diferente. Em primeiro lugar, os sexos da espécie humana eram três, não dois como hoje, masculino e feminino; havia ainda um terceiro, que participava de ambos aqueles; o nome conservou-se até hoje, embora o sexo mesmo tenha desaparecido; existia, naquele tempo, um que era o andrógino; participava, assim, no aspecto como no nome, de ambos os sexos, macho e fêmea (...). A razão de serem então os sexos em número de três e assim formados é que o masculino era primitivamente um rebento do Sol; o feminino, um da Terra e o comum-de-dois, um da Lua, porquanto também a Lua é comum-

⁷⁴ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 68-69.

de-dois (...). Eram, por conseguinte, dotados duma força e duma robustez formidáveis, inflados dum orgulho imenso; atreveram-se contra os deuses e também a eles se aplica o que diz Homero de Efilates e Oto, o terem empreendido a escalada do céu para medir-se com os deuses.⁷⁵

Em seus estudos acerca do mito do *duplo* Nicole Bravo⁷⁶ acentua que no primeiro texto da tradição Ocidental, o livro do Gênesis, o homem inicia seu percurso sendo apenas um. Deus então corta-o em dois, imagem que se identifica com o mito platônico descrito em *O banquete*:

Acho que descobri um jeito de existir a Humanidade, mas deixar de insubordinações: enfraquecê-la. Por ora – disse – vou cortar cada um deles em dois (...). Dito isso, fendeu os homens em dois (...). Ora, fendido o físico em dois, cada metade sentia saudade da outra e juntavam-se [...]⁷⁷

De maneira oposta à manifestação do duplo Adão/Eva no livro do Gênesis, no mito de Platão em *O banquete*, o processo de duplicação ocorre por força da punição imputada pelos deuses ao homem/mulher/andrógino pela ousadia de desejar se assemelhar a eles. O ser torna-se então dividido, tornando-se frágil e esperançado em encontrar o seu *outro*, para assim, se tornar um. Tais representações se fazem perceber de formas variadas ao espelharem a natureza cindida do ser humano imerso em seus conflitos.

O caráter de espelhamento disposto em *Budapeste* é recorrente por se tratar de uma metanarrativa que se vale da “plenivalência de cada voz”⁷⁸, isto é, cada personagem realiza-se entre diferentes consciências de forma interdependente, independente inclusive de si mesma. Implica dizer que os personagens não figuram

⁷⁵ PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 59

⁷⁶ BRAVO, Nicole. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1997.

⁷⁷ PLATÃO, op. cit., p. 60.

⁷⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

como meros participantes de um mundo recortado pelo autor, mas são agentes de seu próprio mundo, podendo revelar-se a partir de tudo daquilo que podem ser.

Mesmo considerando o estado de evidência do herói que protagoniza a obra, esta abriga as diversas ideias e pontos de vista de outros personagens, num mundo habitado por uma infinidade de vozes. Dessa noção de autoconsciência de si a partir do diálogo com as outras vozes, surge um duplo enquanto eu e/ou outro.

Acerca disso ainda assinalamos em Bakhtin:

A idéia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se nessa consciência ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com os outros é que a idéia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas idéias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, idéia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra.⁷⁹

A forma como os personagens estão dispostos no romance, configurando o aspecto da duplicação, alimenta a ideia do texto enquanto rede dinâmica de associações, e, por isso, acaba caracterizando o estado de inclusão do romance. A polifonia é, pois, o campo das diferentes possibilidades, é a abertura em que mergulha o ser que se forma pautado nas diversas objetividades que não possuem maior ou menor valor de verdade.

A literatura contemporânea revitaliza a ideia da diversidade, da diferença, do *ser-outro* articulada por meio do rompimento com a univocidade do discurso, acolhendo a pluralidade e a incompletude do ser, cuja identidade testemunha a necessidade de uma constante busca por si mesmo.

Em *Budapeste* as representações do duplo estão em consonância com os duplos presentes no imaginário coletivo através da ideia do disfarce, da máscara, do sócia, do fantasma, dos gêmeos, da gestação, construindo o desdobramento do Eu.

⁷⁹ Ibidem, p. 86.

Esse ser se metamorfoseia de forma circular num jogo de múltiplas vozes que o recortam, desenhando, assim, sua natureza labiríntica.

Ao tratar da subjetividade do *ghost-writer*, *Budapeste* encena a repercussão do labor estético, do poder da arte que envolve o ser de natureza narcisista, ou seja, aquele que se regozija pela apresentação de suas qualidades. Para tanto, passa a inventar-se como *outro* para admirar-se, e, de outro lado, escreve a própria obra como se fosse um *outro*. O escritor anônimo revela:

Recompensa profissional, para valer, só obtive a partir da publicação integral de meus artigos em jornais de grande circulação. (...) ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito que se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele.⁸⁰

As imagens especulares presentes no romance parecem perscrutar o caráter enigmático da obra, preenchendo seus espaços com sinais que podem ensejar variadas interpretações.

Objetivando escutar seu filho imitá-lo na língua húngara, José Costa pretende ver a sua representação no menino, que passou a deixar de pronunciar as palavras do idioma magiar:

Durante mais de um mês esperei que ele repetisse as palavras do meu sonho, pois só assim me sentiria redimido. Fala meu filho, eu quase implorava, segurando seus pulsos, mas nesse ponto ele desatava a chorar, chamava a mamãe, chamava a babá.⁸¹

Em relação ao comportamento do menino, a voz da babá, que aqui representa o imaginário coletivo, faz menção à imagem do espelho como objeto que

⁸⁰ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 16-18.

⁸¹ *Ibidem*, p. 32.

pode capturar a alma de quem se vê nele refletido. A ideia do espelho desdobra, portanto, o menino em outro. Ao se referir ao motivo da afasia do filho José Costa diz:

E ao menos a babá compartilhava as minhas aflições pela afasia do menino. Disse ela que, quando era nova no emprego, já advertia dona Vanda: bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada.⁸²

É a voz da babá que representa a voz e o olhar popular sobre tal crendice acerca do espelho, e, ainda faz-nos pensar sobre como se reflete a importância da expressão da fala no mundo que se afirma pelo discurso, pela ordenação de ideias e certezas.

A duplicidade presente no romance, em uma leitura inicial já pode ser percebida, desde o início, ao nos depararmos com a imagem especular da capa e com o universo duplo da narrativa que apresenta um narrador dividido entre duas cidades, Rio de Janeiro e Budapeste, como já afirmamos.

Dividido entre essas duas cidades, duas mulheres, entre a fama e o anonimato, o narrador-protagonista transita entre as fronteiras do espaço físico e também do campo da individualidade humana.

A duplicidade, então, invade toda a narrativa refletindo a incompletude do narrador-protagonista rumo ao desejo de satisfazer-se, de completar-se. A investida do escritor anônimo, em experimentar-se a partir do outro, provoca em si mesmo uma confusão sobre os artifícios e esforços que o lançam a tal empreitada. Isto se revela na narrativa quando José Costa expressa:

Saí do terraço, expus a capa à luz do sol, li e reli e o título era o mesmo. O Ginógrafo, autor Kaspar Krabbe. Era o meu livro. Mas não podia ser o meu livro. (...) No entanto ali estava o romance

⁸² Ibidem, p. 32.

autobiográfico do alemão, seu nome na capa, na contracapa sua foto com pose de escritor, a mão no queixo.⁸³

A expressão do ilusório na narrativa de Chico Buarque situa o lugar do duplo, da noção de realidade e aparência, da existência de dicotomias, de antagonismos, traduzindo a inquietude do sujeito no embate com as vozes que refletem os conflitos e perturbações do mundo atual, seus muros, suas fendas, suas relações de força e poder. Portanto, o romance prima por tangenciar o contexto de fragilidade em que se encontra o homem atual, vulnerabilizado pela estrutura social que acaba conformando-o ao apagamento.

Nesse jogo de recorrências do romance, a confusão que se faz entre personagens, espaços e tempos espelhando as similitudes instigam-nos a adentrar num mundo de possíveis experiências – a experiência de poder ser outro. Portanto, a busca de José Costa por outra cidade, outra companheira, outro filho, outra língua e outro nome, se revela na história de *Budapeste* como uma constante busca por si mesmo. O caminho que se segue diz respeito à atividade literária sob o julgo da mercantilização: a exploração da arte a serviço de uma lógica de consumo que passa a conduzir uma nova forma de se fazer e de se enxergar a literatura.

⁸³ Ibidem, p. 80.

3 ESTÉTICA LITERÁRIA E MERCANTILIZAÇÃO DA LITERATURA: ENTRE A CRIAÇÃO E A PRODUÇÃO LITERÁRIA

3.1 DO OUTRO LADO DA ARTE: ESPETACULARIZAÇÃO E CONSUMO

A complexa dinâmica dos fenômenos sociais no mundo contemporâneo têm ensejado a produção de uma literatura projetada para além de paradigmas que consideram a obra literária, objeto de culto. Esse tipo de produção tem se estruturado para fins regidos, em sua maioria, por uma lógica do consumo. Ao desencadear estratégias de competição, a estética literária rende-se aos mecanismos de fetichização da mercadoria, transformando o objeto artístico em artigo de moda. Esse novo universo de produção se distancia das concepções da tradição crítica, dirigindo o objeto artístico literário a conformações de natureza econômica.

A instituição literária, nesse sentido, vê-se envolvida por transformações de ordem social, política e econômica, tendo na globalização o impulso e a justificativa para criar novos modelos acolhidos pelo mercado.

A globalização aqui é entendida como um dos fenômenos que buscou alargar a integração econômica e social dos países do mundo no final do século XX. A partir daí, criam-se paradigmas que possam sustentar a idéia de necessidade de mundialização dos mercados e da própria cultura, como estratégias que visam satisfazer interesses de ordem econômica e política.

Segundo Canclini,¹ a globalização seria definida como um processo articulado em que se fraciona e se recompõe o mundo , seguido de inovações e remanejamentos das variadas vertentes culturais.

É, pois, através do discurso globalizador que os lugares sociais são emoldurados e legitimados produzindo práticas hegemônicas que direcionam as produções culturais.

A sociedade que gera o sucesso de seus modelos, sustentados pela cultura da imagem, engendra valores nos objetos do mundo, com vistas à ideia de sucesso e satisfação. Espaços de espetacularização e exarcebção da imagem funcionam como instrumentos para definir e fomentar a posição dos sujeitos consumidores, criando os objetos do desejo e mostrando-lhes as vantagens na sua aquisição. Assim, uma diversidade de representações, novos símbolos e fantasias são fabricados, conformando-se à lógica do consumo e do espetáculo. Na locução de Debord:

[...] o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade²

O romance *Budapeste* registra em sua trajetória a incidência do fenômeno da espetacularização, ao discutir a literatura em tempos de massificação cultural. Nesse sentido, traz à tona questionamentos sobre o espaço dos bens culturais conformados à esfera midiática, que os eleva à condição de símbolos, de simulacros.

Torna-se valioso registrar que , em *Budapeste*, Vanda, a esposa do *ghost-writer* José Costa, trabalha como apresentadora de telejornal, representando a

¹ CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução Maurício Santana Dias. 6. ed. Rio de Janeiro: URFJ, 2006.

² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 215, grifos do autor.

neutralidade e imparcialidade do discurso de informação midiático. Suas aparições na televisão são comentadas pelo marido que aponta o vazio de emoção com que ela apresenta as notícias: “A narração estava arrastada, a voz sem brilho, com certeza a Vanda tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo”³. Em seguida, ao mesmo tempo, José Costa dá ênfase à imagem como recurso imprescindível à garantia da credibilidade e autenticidade conferidas à notícia: “[...] a Vanda surgia ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, eqüidistante das duas notícias”.⁴

A voz da personagem apresentadora e esposa do narrador, desse modo, representaria a voz do discurso midiático da modalidade televisiva, que, em princípio, se diferencia dos discursos da mídia impressa. O telejornal busca adesão do público em geral pela exposição imagética, ou seja, pela visão de imagens que possam capturar a máxima atenção do telespectador. José Costa e Vanda encontram-se em universos distintos em relação ao domínio de seus discursos. De um lado, observamos o sujeito-narrador transitar pelo âmbito do discurso ficcional, não-referencial; num outro pólo, Vanda se vale de um discurso de natureza informativa, denotativa, referencial.

Na sociedade do espetáculo, o espaço conferido à mídia é representado pela forma como estão distribuídas as informações. Significa dizer que seu domínio passa pelo crivo da articulação e manipulação de estratégias que intentam estabelecer a adesão dos espectadores. Através dos discursos, são construídos lastros de recepção da notícia, “aos tolos que pensam conseguir entender alguma coisa, não por se aproveitarem daquilo que lhes é escondido, *mas por acreditarem naquilo que lhes revelam!*”⁵.

As relações intersubjetivas são mediadas por imagens espetacularizadas e a consciência do consumidor-espectador torna-se aprisionada pela ilusão de poder

³ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 13.

⁴ HOLANDA, loc. cit.

⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 215, grifos do autor.

realizar sonhos, e assim gozar de uma identidade social fornecida pela ideia de consumir.

Nesse universo, ocorre a supervalorização da mercadoria como objeto de satisfação pessoal, associada às frequentes práticas e estratégias para promover o entretenimento e a idealização do valor de troca da mercadoria. Consideradas mercadorias como outras quaisquer, as informações dirigidas ao público em geral, adquirem outros valores que não passam pelo compromisso com a veracidade dos fatos, com a ética e o direito dos cidadãos de se tornarem cientes dos acontecimentos com fidelidade.

O falante, ao se apropriar de seu lugar de discurso, destina-o à esfera do grande consumo, elaborando uma ideia de consenso para o telespectador, que acaba conformando aquilo que recebe, de maneira passiva, ao conceito de verdade. Os espectadores, então, passam a reproduzir o que lhes foi apresentado, sem emitir juízo de valor ou opinião crítica acerca do que assistem. Segundo Charaudeau, “por efeito de retorno, as mídias são levadas a tomar posição sobre o que deve ser a informação, sobre a maneira de tratá-la”.⁶

Na lição do autor, tal fenômeno ocorre em razão do *status* que a informação adquire como produto de consumo, encontrando lugar na falta de informação do espectador, engenhosamente capturado pelo discurso. Assim, o efeito discursivo sobre o receptor é “[...] mais forte quanto maior é o grau de ignorância, por parte do alvo, a respeito do saber que lhe é transmitido”⁷. A informação originada da mídia antevê seu alvo de atuação, refletido na grande massa de espectadores, considerada pouco esclarecida. Concebe-se, então, o pensamento de Foucault⁸ acerca das possibilidades de se atingir o foro interior e oculto do receptor através de um discurso que prevê a fragilidade de quem é objeto de manipulação.

⁶ CHAREAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 13.

⁷ CHAREAUDEAU, loc. cit.

⁸ FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso*. São Paulo: Graal, 2000.

O fetichismo da mercadoria, proposto por Marx⁹, estabelece oposição à ideia do valor de uso do produto. O fetiche, assim, é considerado um elemento fundamental para a manutenção do modo de produção capitalista. Constitui-se numa ilusão naturalizada por convenções sociais específicas, revelando suas formas de manifestação num jogo de sedução e aparência. O fetiche, portanto, pertenceria ao mundo do simbólico, da fantasia que se estabelece acerca do objeto, e é através das relações sociais que são definidos os paradigmas de projeção dos produtos no mercado.

Descrito no primeiro capítulo do volume I de sua obra *O capital*, o fetichismo da mercadoria teve suas bases sustentadas no processo de articulação do capital. Isto ocorreu na sua fase industrial, em que houve a transformação do fruto do trabalho humano em mercadoria, separando-o de seu produtor. Suas consequências provocaram uma inversão do mundo real e humano do trabalho, desumanizado pelas relações entre os sujeitos que eram baseadas no valor de troca, em nome da exploração da mais-valia.

No processo de fetichização, o produto passa a exercer uma espécie de controle sobrenatural sobre o comprador, para além do valor de uso ao qual se destina. O objeto é então adquirido, não pelo valor de utilidade que encerra, mas pela possibilidade de satisfazer desejos refletidos através do significado a ele atribuídos externamente; um meio para satisfação dos seus desejos de atração, de identidade, de ascensão social, etc. Desse modo, é possível perceber uma lógica da mercadoria perpassada pela estética e pelos jogos dos fetiches.

As mudanças ocasionadas no meio urbano, nos movimentos artísticos, na cultura midiática, de um modo geral, modificaram a nossa maneira de enxergar a realidade. O mundo das imagens se transformou numa grande tela de exposição de seus produtos. O processo de globalização tem rompido com as fronteiras geográficas, comerciais e culturais, e os modelos que aqui passamos a consumir não são genuinamente construídos por nós, o que demonstra a fragilidade da consciência do consumidor, que é esmagado pelas forças do mercado.

⁹ MARX, Karl. *O capital*. Livro I, v. I. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: DIFEL, 1984.

Na esteira desse pensamento, Baudrillard nos mostra qual é a importância das simulações para criar mundos fantásticos espetaculares. A essência da criação de estratégias de consumo consiste em produzir os encantos através dos espetáculos, e “finalmente a publicidade tranqüiliza as consciências por meio de uma semântica social dirigida em última instância por um único significado, que é a própria sociedade global”¹⁰

Os artifícios publicitários criam signos, produtos e necessidades de maneira que a massa possa se identificar globalmente, abrindo caminho para uma socialização e inserção do sujeitos. Conduz, enfim, para a própria noção do que vem a ser existir, atuar, e fazer parte de uma coletividade. Na lição do filósofo, na época do signo produz-se, simultaneamente, a mercadoria como signo e o signo como mercadoria. A cidade passaria a representar o espaço de circulação dos símbolos, marcas e conceitos que as mercadorias carregam. Assim, os objetos de consumo são associados aos discursos, não sendo mais considerados por sua natureza, mas por aquilo que representam a partir de seus discursos.

Em última análise, acumular mercadorias seria acumular signos, acumular discursos. No campo da produção literária dirigida a uma *cultura de massa*¹¹, o fenômeno da autoria passaria por um processo de institucionalização, autorizando discursos que organizam fatos, símbolos, projetando no imaginário do público leitor a exposição de seus desejos, suas necessidades e comportando-se de maneira a atingir objetivos mercadológicos¹². É possível perceber o universo de articulação comercial em torno da produção literária, presente na fala do personagem-narrador do romance *Budapeste*, na condição de escritor que produz sob encomenda, quando afirma:

E apareciam uns sujeitos encafifados, olhando para baixo, falando com a boca torta, na época eu topava qualquer encomenda. Não pelo dinheiro que mal dava para quitar o aluguel da sala; pagavam-

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1997, p. 187.

¹¹ A expressão *cultura de massa* aqui é considerada na acepção adorniana, que a define como a homogeneização das manifestações culturais produzidas para o conjunto das camadas mais numerosas da população.

¹² BAUDRILLARD, op. cit.

me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias. Pagavam em espécie mediante a entrega da mercadoria e partiam às pressas, quando muito entreabriam o envelope para conferir o número de folhas ali dentro¹³

José Costa, ao retratar a relação comercial que estabelece com seus clientes traduz o esgotamento que sofre a obra literária situada no universo dos bens de consumo. Entendida nesse contexto como uma mercadoria qualquer, a produção literária do escritor anônimo é representada a partir de uma conformação ao paradigma globalizador que eleva os bens culturais à condição de produtos, cujos valores residem na relação de troca.

3.2 FUNÇÃO-AUTOR E FORMAÇÃO DO DISCURSO LITERÁRIO

O lugar da criação literária em nosso contexto cultural pode ser associado àquilo que caracteriza o indivíduo como ser provido de singularidade, unicidade e autenticidade. Tal destaque deve-se à capacidade de o sujeito da criação saber organizar os fatos sociais, os eventos históricos através da materialidade linguística, num movimento de organização coerente dos objetos dispersos no universo dos significados.

É no caminho fecundo da arte do labor literário, e mesmo do *status* psicológico do indivíduo – criador, que residem as práticas de produção das narrativas dirigidas ao mundo do conhecimento e da memória do público leitor. É possível entender o imaginário da ficção literária convertendo e recepcionando verdades criadas e reconhecidas por uma comunidade que se espelha mutuamente a partir de uma realidade objetiva, exteriorizada. Podemos perceber, portanto, o entrecruzamento do universo da intimidade que marca a individualidade do autor e sua capacidade de dominar estratégias de discursos, balizadas pela arte de

¹³ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 15.

escrever numa correspondência entre o particular e o social, entre o indivíduo e a sociedade.

A literatura parece, em nosso entendimento, solucionar e recortar elementos que se alteram dentro de uma totalidade, passando pela subjetividade do indivíduo e sua leitura de mundo, ou seja, sua experiência. O fazer literário constitui uma manifestação da fusão de olhares internos e externos que se alternam e se completam pela natureza fragmentária em que as experiências e os saberes se encontram distribuídos.

O leitor, ao se deparar com elementos que circulam de forma a conferir sentimentos diversos, invoca seu olhar particular, atraindo para si partes dessa totalidade, que se quer plural e prenhe de valor. São presentes, nas imagens da ficção literária, a percepção humana dos objetos no mundo da aparência e realidade construídas, figuradas num modo de organização do todo que se julga disperso, demandado coerente disposição, de modo a produzir sentidos e consolidar verdades.

Mesmo estando o discurso literário voltado inicialmente ao compromisso estético, passa a encontrar, através de suas condições de existência, trilhas que recorrem à exploração axiológica da produção de uma realidade que se lhe apresenta através do domínio e da sistematização dos saberes humanos.

A obra *Budapeste*, de Chico Buarque, toca em aspectos que remetem à função-autor no campo da criação literária, bem como estabelece reflexões acerca da institucionalização do processo de autoria movida pela lógica de uma cultura industrial. A narrativa buarqueana traz à tona questões sobre o percurso da autoria em meio à lógica do mercado.

O status de autoria é alcançado pela capacidade de o sujeito inserir-se numa pressuposta realidade, de modo que ele possa compreender as diversas expressões culturais, fundindo seus elementos num exercício de construção e sistematização de signos e objetos que representam uma dada realidade. Desse modo, o autor coloca-

se na origem daquilo que expressa, amarrando teias de percepção de um todo, do espaço histórico-social.

Para valer-se da posição de autor, faz-se necessária uma assunção do papel social constituído através das relações entre o mundo exteriorizado e a linguagem e discursos que o representam. Por isso, a função-autor é institucionalizada, por empreender agrupamentos, leituras, e reconhecimentos a partir da impressão de significações coerentes. Orlandi¹⁴, ao debruçar seus estudos sobre o processo de autoria, defende a existência de controle de alguns tipos de mecanismos que se deve ter para a concretização dessa prática enunciativa, que se dirige para a responsabilidade do sujeito diante do seu discurso.

Assim, a autora elege os mecanismos do domínio do processo discursivo e os mecanismos do domínio dos processos textuais como marcadores da atividade autoral. Vale dizer, portanto, que a manifestação do autor se dá pela responsabilidade dos domínios histórico-sociais e do conhecimento e prática da linguagem escrita. Sua linha de pensamento se dirige no sentido de que a relação texto/discurso encontra correspondência na relação autor/sujeito. Se ao sujeito do discurso é atribuída a relação de dispersão, a prática da autoria estaria associada à organização, eleição e disciplina dos objetos, como função própria do sujeito. Haveria, portanto,

[...] na base de todo discurso um projeto totalizante do sujeito, projeto que o converte em autor. O autor é o lugar em que se constrói a unidade do sujeito. [...] o sujeito se constitui como autor ao constituir o texto em sua unidade, com sua coerência e completude. Coerência e completude imaginárias¹⁵.

A institucionalização da autoria se impõe pela cultura do patenteamento, da apropriação e determinação de regras que impõem status de verdade àquilo que é dito, já que saem do âmbito da oralidade, passando a figurar como código universal, que é a linguagem escrita. Bem assim, o caráter institucional do autor reclama identificação para que se possa conceder reconhecimento e, nesse sentido oferecer acomodação, respostas e resultados, próprios da cultura de dominação.

¹⁴ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

¹⁵ ORLANDI, *passim*.

A responsabilidade exigida na prática de autoria se estende à observância rigorosa dos valores históricos e sociais, de um modo geral. Podemos considerar que ao atribuir valores, juízos, incrementar respostas e inquietações, o sujeito criador inaugura formas de pensar, de compartilhar ideias, inclusive num processo de validação de *verdades*. Falar em produção literária, e aqui mais precisamente em narrativas expressas através dos romances, é não deixar de tocar nas condições de elaboração em que se inserem os sujeitos da criação. É importante pontuar de que forma lhe são oferecidos lastros para produzir histórias, relatos, metáforas, múltiplas realidades que marcam a prática da autoria. Nesse universo, identidades e espaços são reelaborados, transfigurados e manifestados de forma linear ou circular, obedecendo a uma ordem ou se sobrepondo a ela.

Com toda essa variedade de maneiras de se conduzir o discurso narrativo ficcional, a função da criação do autor torna-se predominante, em razão de fornecer a ligação entre as teias do conhecimento humano que no homem transitam pelo lócus interno e, ao mesmo tempo, lhe é exterior. As diversas vozes narrativas, encontradas em *Budapeste*, expõem novos modelos de exigência da sociedade atual, espelhando uma característica do modo de existência, de circulação e funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.

No romance, é a história do escritor José Costa, homem conhecedor das letras, instigado por elas e perseguido pelas palavras, que o desdobra em dois: autor presente e autor anônimo. Como autor anônimo, o personagem escreve sob encomenda para homens poderosos, vaidosos, políticos ambiciosos, gente famosa. Seu valor como escritor, reside na condição de ser desconhecido, oculto.

[...] 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 vaidoso¹⁶.

Em virtude da necessidade de participar de um congresso de autores anônimos, José Costa viaja para Budapeste e passa a ter contato com o húngaro, cuja dificuldade inicial em seu aprendizado, desencadeia situações de tensão naquele país, levando-o, porém, mais tarde, ao reconhecimento por parte da comunidade literária. Surge então, no mundo húngaro, a figura do Zsoze Kósta, e o personagem encontrará mobilidade entre os dois idiomas, o seu e o estrangeiro, entre seu casamento oficial e outra mulher, entre duas cidades.

[...] E fui com o tempo me enamorando dos movimentos naturais de Kriska, mas não a ponto de esquecer a Vanda, tanto assim que, já no final da praia, a reconheci de novo noutra moça, não pelo andadura, mas exatamente por estar imóvel sentada num banco de frente para o mar¹⁷.

Chico Buarque apresenta, em *Budapeste*, uma literatura que questiona e problematiza a identidade autoral, a identidade cultural, as faces do anonimato a fama e o *status* da obra artística frente à cultura industrial. Apesar de a obra se dirigir ao mercado, o escritor consegue despertar discussões sobre a estética literária diante de uma lógica de consumo, bem como chama a atenção para as inquietudes que perturbam a liberdade da criação enquanto atividade profissional. Seus sujeitos ficcionais são vestidos de paixões humanas, de comportamentos sociais, numa sociedade fragmentada pela cultura do efêmero.

Na esteira do pensamento de Pêcheux¹⁸, não se pode conceber discurso sem sujeito, tampouco sujeito sem ideologia. Por trás de toda a elaboração discursiva é possível pressupor a existência de um autor na sua materialidade, haja vista que o sujeito é aquele que constitui linguagem e, por isso, é convertido em sujeito-autor. “O ideológico, enquanto representação imaginária está [...] necessariamente

¹⁶ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 18.

¹⁷ *Ibidem*, p. 95.

¹⁸ PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*. Uma crítica do óbvio. Unicamp: Ed. UNICAMP, 1995.

subordinado às forças materiais [...]”¹⁹. Com relação ao anonimato, sua posição é apenas de ausência de identificação desse sujeito-autor. Chico Buarque situa a posição do autor, quando diz:

[...] 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 sombra²⁰.

O discurso literário, ao estabelecer nexos e sentidos com uma realidade exteriorizada, faz-se histórico. Ao fundar-se sobre si mesmo, numa dinâmica de repetição que faz daquilo que foi dito, real, concreto, e acomoda o fato novo à ordem do repetível, é fato que reclama sentido.

O discurso da história nos dá a ilusão de uma realidade concreta, de um mundo representado simbolicamente e acomodado à necessidade de entendimento, de segurança. Assim, ao realizar recortes, eleger objetos numa situação de argumentação, vê-se o autor executando seu ofício dentro de uma perspectiva de olhar para o outro que reconhece significados por ele engendrados. Tal função aproxima-se do nível de articulação de historicidade presentes nas narrativas e nos romances, pois intenciona respeitar a especificidade de contextos de produção amparados em construções retóricas. A atividade literária, em certa medida se desvincula dos sentidos unicamente imaginários da narrativa ficcional, produzindo associações ao universo real, que por sua vez liga-se ao âmbito de experiência individual do leitor, numa relação de alteridade. Nas palavras de Adorno:

O *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjetivo apenas, é a presença potencial do coletivo na obra, e proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mônada. É o que se manifesta de maneira mais drástica nas correções críticas do artista. Em cada melhoramento, a que se vê obrigado, freqüentemente em conflito com o que ele considera o primeiro impulso, trabalha ele como agente da sociedade, indiferente quanto à consciência desta²¹.

¹⁹ Ibidem, p. 73.

²⁰ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 16.

²¹ ADORNO, Theodor Wiesegrund. *Teoria estética*. Portugal, Edições 70, 1992, p. 68, grifo do autor.

O sujeito, ao se deparar com o *outro*, reconhece-se a si mesmo e a linguagem torna-se, assim, um elemento unificador das relações intersubjetivas.

Vale pontuar que a narrativa literária não pode ser entendida apenas como referência, pois traz em si um viés de praticidade e materialidade atrelado à postura do sujeito social, agente de transformação. O narrador, assim, carrega seus textos de valores e marcas ideológicas, influenciando novas posturas ou descortinando outros discursos.

Nesse sentido, é possível perceber a presença da particularidade quanto ao estilo do discurso do narrador, que se vê reproduzida, no momento em que os serviços de produção de textos são terceirizados. Senão, veja-se:

[...] 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. Cobrir o texto com as mãos e fui removendo o texto a cada milímetro, fui abrindo as palavras letra a letra como jogador de pôquer filando cartas, e eram precisamente as palavras que eu esperava²².

A concepção de sujeito que assume uma posição discursiva é materializada aqui na identidade do autor, sobre o qual recai a responsabilidade de organizar os sentidos do texto, criando uma mediação entre o mundo real e imaginário. Para Orlandi, “a função autor é tocada de modo particular pela história: o autor consegue formular no interior do formulável e se constitui, com seu enunciado, numa história de formulações”²³.

Considerando o aspecto da subjetividade, há que se pensar no autor como aquele ente que organiza posições ideológicas já assumidas por determinado grupo social, cristalizadas pela forma de seu discurso e níveis de argumentação. O leitor passa, assim, a se projetar num mundo que lhe é estranho, chegando, inclusive, a visualizá-lo mentalmente a partir das construções descritivas.

²² BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 24.

²³ ORLANDI, Eni P. *Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004, p. 69.

3.3 SOBRE A ESTÉTICA LITERÁRIA E A INDÚSTRIA CULTURAL

No mundo globalizado, os objetos culturais são dirigidos ao público consumidor com o fim precípua de atingir seus desejos e necessidades. Esse público mencionado é considerado na esfera de sua especificidade, pois a diversidade de indivíduos consumidores em nossa sociedade desigual, dividida em camadas sociais, é uma realidade que não se pode ignorar, principalmente, quando se trata de perseguir fins de natureza econômica. Adorno e Horkheimer, ao tratarem do fenômeno da indústria cultural, afirmam a não existência de uma homogeneidade social, ao revelarem que

[...] Distinções enfáticas como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas a preços diversificados, não são tão fundados na realidade quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los [...]. Cada um deve portar-se, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori, por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para seu tipo. Resumido em material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que não se diferenciam praticamente mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis.²⁴

A mercadoria de troca da indústria cultural é a própria Cultura. Entretanto, para vendê-la, devem ser utilizadas estratégias para agradar e seduzir o consumidor, dentro do universo do reproduzível, do repetível, sem respeito ao *status* de singularidade e autenticidade do objeto artístico. As obras que trazem em seu bojo questionamentos, críticas e reflexões não são objetos de alto consumo, em razão de não pertencerem ao mundo empobrecido da automação e da forma descartável com que os *best sellers* são tratados.

Os cânones têm cedido lugar à produção para o consumo em massa e os leitores são seduzidos pela fugacidade imagética, pelo vazio do descartável que não se ocupa em investigar e descrever a natureza das coisas. Essas obras, consumidas em larga escala, tornam-se grandes manuais de comportamento, para que a lógica

²⁴ ADORNO, Theodor Wiesegrund. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor Wiesegrund; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 162.

da aparência e do vazio seja constantemente alimentada pelas novas convenções sociais.

De acordo com Walter Benjamin²⁵, com o advento da era industrial, o *status* da arte é abalado pelas técnicas de reprodução. O valor da obra é alcançado não apenas pela sua significação, mas também pelo seu valor no mercado. A partir do momento em que a população começa a consumir em série o objeto artístico, o criador passa a se tornar um produtor da obra, exatamente como se fosse um operário de qualquer fábrica. Conforme Santiago, “o sentido de autêntico e de singularidade do objeto artístico se dessacraliza, perdendo o valor de culto e ganhando infinitos *lugares e contextos* da sua reprodução”²⁶.

O escritor protagonista, em *Budapeste*, é escritor por encomenda e demonstra no trabalho literário que desenvolve, *O Ginógrafo*, as implicações da obra literária frente ao mercado. Suas biografias são bem aceitas, levando-o à fama, e consolidando cada vez mais suas condições de produção. Com *O Ginógrafo*, obra biográfica que narra as aventuras de um empresário alemão que escreve no corpo das mulheres com quem se deita, José Costa assiste à consagração de Kaspar Krabbe. O empresário alemão alcança notoriedade como autor de um *best seller*, com “sucessivas reedições [...] perspectiva de vendas para o exterior e eventual adaptação para o cinema”²⁷.

Ao passar por uma livraria, José Costa constata o sucesso do livro:

[...] Além de expostos de longo a longo na vitrine, havia uma pilha deles no balcão. As pessoas entravam, passavam a mão num exemplar e se acertavam no caixa, quando não iam diretamente ao caixa como quem compra cigarros: me vê um Ginógrafo. Outros se chegavam, davam uma olhada nas estantes, apuravam o preço dos importados, bordejavam a bancada com os lançamentos recentes, acabavam topando a pilha sobre o balcão; está saindo à beça, dizia o livreiro, ou, até o Natal bate os cem mil, e essa espécie de

²⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Idem. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. Obras Escolhidas, v. 1.

²⁶ SANTIAGO, Silviano. *Literatura e cultura de massa. O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 114-5.

²⁷ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 89.

recomendação era tiro e queda, mais um Ginógrafo embrulhado para presente. Postado no centro da pequena livraria, num pedaço de tarde perdi a conta dos *fregueses* que saíram com meu livro. Passaram por mim sem me olhar, esbarravam em mim sem imaginar quem eu fosse, e aquilo me enchia de uma vaidade que havia muito tempo eu não sentia²⁸.

O narrador do romance, embora anônimo, depois do lançamento de sua obra *O Ginógrafo*, espera o sucesso de vendas de seu *best seller*; porém, em determinado momento, ao passar por uma livraria e procurar na vitrine seu livro, percebe que ele não mais se encontra exposto e que há outros em grandes quantidades, prontos para serem consumidos pelo mercado:

[...] 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*.²⁹

O escritor Baudrillard aponta que no mundo moderno

vivemos o tempo dos objetos: quero dizer que existimos conforme seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente. Atualmente, somos nós que os vemos nascer, reproduzir-se e morrer, ao passo que em todas as civilizações anteriores eram os objetos, instrumentos ou monumentos perenes, que sobreviviam às gerações humanas.³⁰

Os objetos, portanto, passariam a existir destinados à morte, atrelados à otimização de seu grau de eficiência e guiados pela lógica do consumo.

Ao tratar sobre a incursão do outro no domínio do que lhe é particular, Chico Buarque ilustra:

²⁸ Ibidem, p. 93, grifo nosso.

²⁹ Ibidem, p. 159-160, grifos nossos.

³⁰ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 16.

[...] 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 transforma em mil personagens para poder ser ele mesmo mil vezes³¹.

No escritório no qual trabalha, o narrador-protagonista José Costa se vê reproduzido por vários jovens, por determinação de seu sócio, que visa terceirizar seus serviços, reduplicando sua imagem, sua escrita e o seu estilo. Não há mais espaço para a singularidade, autenticidade e unicidade, como notado por Benjamin³². O personagem percebe a inserção do valor de troca da obra de arte, e da cultura da reprodutibilidade e substituição, presentes na sociedade contemporânea.

Em sua obra *A cultura do dinheiro*, Jameson³³ desenvolve estudos sobre cultura em um mundo globalizado. Com uma visão materialista, o escritor demonstra as associações entre a cultura e a economia no universo da globalização. Segundo o autor, “[...] a produção das mercadorias se tornou um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato”³⁴. Portanto, é na imagem que as pessoas fazem dos produtos, que reside a influência no momento de sua aquisição. Chico Buarque faz emergir discussões sobre questões marcantes na atualidade, como o mercado e o consumo, fenômenos que acabam estabelecendo o valor do objeto literário como bem de troca, com destino e tempo de duração predeterminados.

A literatura, nos tempos atuais, e por força de uma cultura globalizada, tem rompido barreiras no âmbito da estética, desnaturando o caráter artístico e autêntico de seu objeto. Para vislumbrarmos os fenômenos erigidos nessas discussões,

³¹ HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 23.

³² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

³³ JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 3. ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.

³⁴ *Ibidem*, p. 22.

partimos de uma perspectiva que contextualiza a produção, distribuição e consumo dos bens culturais em uma sociedade capitalista. A ideia de mercadoria constitui-se num elemento central na organização social nos diversos níveis. Portanto, é possível traçarmos uma relação entre a ideia de indústria cultural, a fantasia em torno dos objetos do consumo, bem como do status de dessacralização da obra literária, em razão dos fenômenos mercadológicos. Os bens são os objetos do desejo, do consumo e com eles se confundem. Os objetos da cultura transformam-se em objetos de consumo conformados à fantasia do público, e, portanto, é produzido seguindo os ditames de uma lógica de mercado. Os bens culturais são utilizados como um espaço para representar fantasias de consumo diversas, num movimento de estruturação de identidades sociais, projetadas na imaginação de uma coletividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscar compreender como se processam os fenômenos que marcam a contemporaneidade, principalmente no que concerne à produção artística, cumpre tarefa demasiado instigante e desafiadora, mesmo porque estamos inseridos na tessitura de uma estética que se pretende transgressora e voltada para as forças de uma dinâmica social.

A diversidade de vozes que permeiam o discurso literário, que se mostra heterogêneo e descentralizado, nos direciona a pensar na noção de intertextualidade e pluralidade como características que parecem marcar a produção literária contemporânea.

A temática que situa o romance *Budapeste*, a questão da multiplicidade de vozes, com os disfarces e desdobramentos da identidade do escritor, do autor, de seus duplos e da representação das vozes sociais encontra solo fértil de discussão, por refletir os eventos que matizam e dão significado à tessitura do discurso histórico social.

Tomando por base a perspectiva foucaultiana, que entende as relações de poder erigidas por poderes diversos, e considerando o sujeito do discurso determinado por variadas formações discursivas e ideológicas, a obra ficcional de Chico Buarque nos contempla com a experiência da escrita em seus variados âmbitos de atuação interpretação.

Para representar o jogo narrativo que tece a história de *Budapeste*, assistimos a própria ficção sendo costurada sob as bases que compõem o seu discurso, o discurso da invenção que forja a si próprio. Percebe-se, portanto, os caminhos enigmáticos que invocam o leitor a adentrar o espírito da criação literária num jogo de encaixe de sentidos que se desfazem continuamente, expressando a desenfreada busca de um sujeito que se inscreve na linguagem e que é definido por ela.

Um dos questionamentos evocados ao buscarmos refletir sobre a contemporaneidade repousa na ideia de fragmentação do sujeito, diluído pela velocidade de informações e pela crescente perda de apego ao presente, aos significados que são dissolvidos para cederem lugar ao sempre novo.

A fragmentação que principia a descentralização e a crise de identidade do sujeito provoca um enfraquecimento na própria noção de unidade cultural, social e histórica, em decorrência de permanentes mudanças que o desterritorializam.

A narrativa de *Budapeste*, escolhida para o presente estudo, inclinou-nos a refletir sobre o lugar da obra literária na contemporaneidade, sobre o que antecede a prática de escritura do texto, que entendemos estar atrelado às variadas formações discursivas, à fusão com o discurso do *outro*, como unidade de sentido para a formação do discurso de si.

Trazer à baila a discussão sobre a natureza do discurso e do fazer literário é colocar em questão conceitos que permeiam a própria identidade do sujeito, posto que sua produção ocorre na história, através da linguagem, que é uma das formas de se materializar a ideologia. Estando o discurso no plano da exterioridade, nas relações da vida em sociedade, faz-se necessário extrapolar os limites do universo lingüístico para descortinar espaços, penetrando nas fendas deixadas à interpretação do não dito.

Na concepção de Fernandes “a identidade, assim como o sujeito, não é fixa, ela está sempre em produção, encontra-se em um processo ininterrupto de construção e é caracterizada por mutações”¹. Nesse sentido, a narrativa buarqueana inaugura uma posição do discurso que não mais centraliza o herói da história, mas dilacera-o, cedendo lugar à própria articulação textual que se responde num contínuo jogo metalingüístico. A mensagem que o romance empreende não se prende a campos e modelos delimitados dentro do jogo narrativo, mas deixa-o

¹ FERNANDES, Cleudemar. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas: 2005 p. 43.

conduzir-se pelos fios da tessitura plurivocal do discurso amarrando os elementos que arquitetam e desfiguram sentidos, ampliando os seus raios de interpretação.

Tomando por base as propostas de Bakhtin² sobre o romance, compreendemos que na obra em análise, o dialogismo acontece através da multiplicação do espaço, do tempo, de personagens, do autor, do escritor e da própria obra, assumindo novas formas de encenar as relações a partir do *outro*. A narrativa é, então, transformada num lócus multiplicador sendo José Costa, na condição de *ghost-writer*, o primeiro a encenar os desdobramentos, em razão de escrever anonimamente para que outros assinem seus textos.

A partir dessa posição do narrador-protagonista, a narrativa vai apresentando uma rede intertextual de sentidos, em que se mesclam autores, imagens, escritores, obras, cidades, línguas e personagens, denotando que o romance procura acentuar os caminhos do próprio texto.

Verificamos em nossa pesquisa que os jogos da fala e da língua, representados, respectivamente, pela afasia do filho de José Costa e pelos idiomas húngaro e português que entrecortam a subjetividade e a escrita do narrador-protagonista, desvelam a natureza plurivocal do discurso de *Budapeste*. As vozes dos personagens são vozes sociais que reclamam e silenciam, que experimentam os espaços dicotomizados entre o público e o privado, entre o anonimato e a fama, como alvos de representação da articulação do duplo lugar onde se inscreve o sujeito de linguagem.

A expressão literária, assim, exemplifica o jogo ilimitado das possíveis representações do ser de linguagem, e, por isso, *Budapeste* se faz metanarrativa, por acentuar a tessitura dos discursos do *eu* e do *outro*, decorrentes das posições engendradas por variadas formações discursivas.

² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2 ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.

Nessa concepção não se faz possível delimitar uma forma capaz de definir o sujeito sem essa relação que estabelece com o outro. Fernandes afirma ainda que “compreender o sujeito discursivo requer compreender quais são as vozes sociais que se fazem presente em sua voz”³.

Em razão de o discurso do sujeito situar-se no campo da dispersão de variados discursos, a busca por uma autoralidade como fonte de um discurso originário perde seu significado. Portanto, na perspectiva de Foucault essa *verdade* primeira desloca-se para o sentido de uma função autor, que “[...] não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor.”⁴

A literatura é tematizada no romance como instrumento que propicia o acesso do sujeito da linguagem a si mesmo, através das técnicas que figuram as máscaras do fingir, da própria escrita de si na materialização dos mais recônditos desejos do escritor.

O escritor enquanto sujeito capaz de elaborar o mundo manifesto redimensiona suas fantasias, acionando os efeitos sobre o texto escrito, valendo-se de metáforas e enigmas, transfigurando uma realidade onde habitam um universo de vozes e lugares possíveis de empreender sentidos.

José Costa, na condição de escritor anônimo, experimenta o lugar de criador e criatura, ao narrar as histórias que escreve e ao mesmo tempo vivenciá-las a ponto de tornar-se objeto da própria criação literária. Isto se evidencia quando o Sr...., como um dos duplos do escritor, escreve a obra *Budapeste* e atribui a sua autoria a José Costa, que diz não ter escrito aquele livro. Essa multiplicidade de vozes que habitam os discursos alheios irrompe na narrativa apontando o caráter dialógico do discurso literário, além de situar aspectos que norteiam a política da prática da escritura e a função social da escrita.

³ FERNANDES, Cleudemar. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas: 2005 p. 35.

⁴ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor* Lisboa: Passagens, 1992, p. 50.

Figurando no mundo dos duplos, dos desdobramentos e antagonismos que procuram constituir a posição do autor, numa condição de estabilidade, porquanto institucionalizada, a literatura é situada no romance sob o signo da articulação dos bens culturais, da organização de conteúdos que referenciam valores sociais, saberes e posicionamentos que hierarquizam e justificam interpretações sobre o próprio ato de leitura e a posição da obra literária num contexto de consumo. Desta forma, objeto artístico literário é alterado em sua concepção estética, em decorrência do desenvolvimento da indústria e do fluxo do capital, a partir de mudanças profundas na ordem social, cultural, política e econômica, fazendo surgir paulatinamente uma nova concepção de literatura pautada por uma lógica de mercado.

Por fim, compreendemos que a própria literatura transforma-se num duplo, porque representa o pensamento, a imaginação e os eventos sociais, articulando espaços, definindo falas, acentuando as marcas de uma sociedade onde se embaralham atores, autores, escritores e sujeitos anônimos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesegrund. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor Wiesegrund; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 113-156.
- ADORNO, Theodor Wiesegrund. *Teoria estética*. Portugal, Edições 70, 1992.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidades enunciativas. In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, nº 19, p. 25-27. Campinas: Unicamp, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2 ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoevski*. Rio de Janeiro, 1997.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. Obras Escolhidas, v. 1.
- BRAVO, Nicole. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1997.
- CHAREAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick; MANGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988 (Série Princípios).
- COMPAGNON, Antoine. Leitor. In: *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura – Ensaio*, Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, Cleudemar. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas: 2005.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio. Obras completas (IX)*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. (1900). Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor ?*. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso*. São Paulo: Graal, 2000.

GALLO, Solange Leda. *Autoria:em (Dis)curso*, v.1 n.2, p.61-70, jan./jun. UNISUL.: SC, 2001.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. T. T. da Silva e G. L. Louro. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste: romance*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

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

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 3. ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva. 1974.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 1977.

MARX, Karl. *O capital. Livro I, v. I*. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. São Paulo. DIFEL, 1984.

NIETZSCHE, Frederich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral. In: *Obras incompletas* (seleção de textos de Gerar Lebrun, tradução e notas de Rubens Torres Filho). São Paulo, Ed. Víttor Civita, 1983.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni. P. *Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso. Uma crítica do óbvio*. Unicamp: Ed. UNICAMP, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A criação literária*. In: Flores da escrivantina: ensaios. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, s/d.

REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Literatura e cultura de massa. O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, 16 (2):5-22, jul/dez, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.