

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS**

**MECANISMOS IDENTITÁRIOS E MECANISMOS AUTORAIS: UMA
ANÁLISE DO ROMANCE “BUDAPESTE” DE CHICO BUARQUE**

FELIPE CHITES

PORTO ALEGRE

2012

FELIPE CHITES

**MECANISMOS IDENTITÁRIOS E MECANISMOS AUTORAIS: UMA
ANÁLISE DO ROMANCE “BUDAPESTE” DE CHICO BUARQUE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Licenciado em Letras pela Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas
Bittencourt

PORTO ALEGRE

2012

AGRADECIMENTO

Gostaria de agradecer a minha família pelo apoio em todas as horas e a minha orientadora Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt pela confiança no meu trabalho.

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo analisar o livro *Budapeste*, de Chico Buarque. Na primeira parte do trabalho, o romance foi averiguado sob o olhar dos sociólogos: Zygmunt Bauman e Stuart Hall, que instrumentalizaram o estudo sobre as novas condições da sociedade na pós-modernidade, na qual o personagem principal do livro está inserido. Na segunda parte, foram abordadas as questões acerca dos conceitos de autor e autoria, que caracterizam a problemática levantada pelo romance, adotando os estudos dos filósofos franceses Roland Barthes e Michel Foucault. Por fim, foi através de Fredric Jameson com o seu livro sobre o pós-modernismo, que o trabalho encontrou o ponto de encontro dos dois vieses problematizados.

Palavras chave: Budapeste; pós-modernidade; autor; autoria.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the book *Budapeste*, by Chico Buarque. In the study first part, the novel was examined with the perspective of the sociologists Zygmunt Bauman and Stuart Hall, who instrumentalised the research on the new conditions of society in postmodernity, in which is inserted the main character of the book. In the second part, some questions were approached about the concepts of author and authorship that characterize the problems raised by the novel, adopting the studies of the French philosophers Michel Foucault and Roland Barthes. Finally, it was through Fredric Jameson in his book on postmodernism, the study found the meeting point of the two problematized biases.

Key words: Budapeste; postmodernity; author; authorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. MECANISMOS IDENTITÁRIOS	10
1.1 “O ETERNO PRESENTE”	10
1.2 A MUDIATIZAÇÃO E A FORMAÇÃO IDENTITÁRIA	17
2. MECANISMOS AUTORAIS	22
2.1 ENTRE A ARTE E O CAPITAL	22
2.2 UMA ALEGORIA DO AUTOR.....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS	37

INTRODUÇÃO

Budapeste é o terceiro romance escrito por Chico Buarque e conta a história de José Costa, um escritor fantasma (ghost writer), ou seja, aquele que escreve anonimamente para outros que acabam assinando tais escrituras. Esse personagem é caracterizado pela fragmentação do seu “eu”, pela inconstância, pela dúvida e incerteza, por um deslocamento abrupto de personalidade; características inseridas em um não menos esquizofrênico deslocamento espacial/temporal em que a obra nos é apresentada. Tal personagem é acima de tudo caracterizado pela dicotomia. Costa é dividido entre duas línguas, o português e o húngaro, entre duas cidades, o Rio de Janeiro e Budapeste. Divide-se ainda entre duas mulheres: no Brasil, Vanda - telejornalista com quem teve Joaquin, na Hungria, Kriska - a professora da língua magiar, mãe de Pisti. Divide-se também entre as obras que escreve em cada língua.

Através dessa dicotomia José Costa possibilita ser a criação de um personagem de si mesmo. Tudo é duplo e múltiplo em significações, ele é um sujeito que desliza entre identidades, ou talvez, melhor dizendo, identificações e lugares. Assim, sua condição existencial cria e recria múltiplas representações do mesmo homem, ora personagem, ora autor. José Costa reescreve sua existência através de um constructo retrato transitório e fragmentário de si. Percebo que os papéis desse sujeito que mergulha na interface da linguagem e que se reconfigura ao imprimir uma leitura de si, reconhece-se pelas diferenças a partir do outro, através de identificações e nunca por uma condição de sujeito que possui reconhecimento do próprio ser, da própria identidade.

Para analisar tal obra dividi o trabalho em duas partes, respectivamente: “Mecanismos Identitários”, e “Mecanismos Autorais”. Na primeira intento contextualizar o cenário histórico social em que o romance se passa. É necessário, assim, analisar o que circunscreve e que relações recortam, delimitam e caracterizam o lugar ocupado pelo personagem principal, a fim de poder compreender melhor sua condição existencial. Para tanto busco na interface dos estudos do sociólogo Zygmunt Bauman e do teórico cultural Stuart Hall, o ponto de ancoragem de minha análise. Pois tais autores apresentam um estudo muito apurado e pertinente que instrumentaliza estudar o sujeito da pós-modernidade e da globalização contemporânea, da qual acredito

que o personagem José Costa seja um arquétipo. Especificamente escolhi os livros “Modernidade Líquida” e “Vida Para Consumo: A Transformação Das Pessoas Em Mercadoria” de Bauman (2001 e 2008), e “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade” de Hall (2006), para tratar dessa problemática inserida em questões inexoráveis ao nosso protagonista. São elas: a fragmentação dos discursos, o fim das ideologias, a heterogeneidade da nova sociedade, a dúvida e incerteza de conceitos outrora tão sólidos, a reavaliação/relativização de todos os valores ético-culturais subjugados a uma ordem mercadológica consumista da descartabilidade, por vezes, do próprio sujeito. Problematiza-se ainda a questão da fragmentação da experiência ética e a fragilidade das relações interpessoais. Essa parte é dividida em dois capítulos, nos quais também se aprecia os estudos de Fredric Jameson (1997), em sua célebre obra: “Pós-Modernismo: A Lógica Cultural Do Capitalismo Tardio”. Livro este, que se torna o grande elo entre os dois vieses de minha análise. No primeiro capítulo: “O eterno presente”, mostra-se como se dá as relações humanas nesta nova fase da história e como a relação tempo e espaço se tornou um paradigma de contornos alienantes, que fragmenta tal sociedade. Já no segundo: “A mediação e a formação identitária”, trago a discussão sobre a influência que a mídia sob o jugo da propaganda produz na sociedade contemporânea. A identidade aqui é estudada sob o viés de uma ideologia ou “força maior”, que os indivíduos não conseguem caracterizar. Provando a força do capital em tal momento histórico.

Na segunda parte procurei envolver em todos os aspectos nucleares no constante deslocamento físico e psicológico de nosso frenético protagonista, desvendar a problemática da sua atividade, do seu talento ou genialidade: a de escritor/autor. Tal questão, por sua vez, é a linha que o guia em meio à trama. Desmembrá-la em meio à sua trágica condição existencial é discutir o papel do conceito de Autor. No primeiro capítulo desta parte: “Entre a arte e o capital”, contextualizo o novo paradigma em que se encontra a arte e a escrita no pós-modernismo a partir das reflexões de Jameson (1997). Por conseguinte, discuto como o romance problematiza tais questões, trazendo as transformações apontadas pelas reflexões de Michel Foucault (1992) em “O que é um autor” e de Roland Barthes em “A morte do autor” (1984), proferidas respectivamente, nos anos de 1968 e 1969, sobre o autor moderno. Período este que Jameson (1997) apontou como o grande ápice nas transformações da modernidade. Assim, procuro com a comparação entre o modernismo e a pós-modernidade, destacar metodologicamente,

neste capítulo, a partir das proposições de tais autores, como ocorreram as mudanças nesses dois estágios da história e, portanto, apontar os efeitos que tais circunstâncias causaram no sujeito e na arte contemporânea. No capítulo seguinte: “Uma alegoria do autor”, propõe-se abrir espaço para a discussão sobre a identificação do “sujeito autor” contemporâneo, uma vez que, parte das concepções modernas continua em voga até hoje. Portanto, não seria essa identificação um simples sintoma de uma estilização de um período histórico, mas talvez, ao contrário, uma condição humana própria, que ultrapassa questões teóricas sobre a arte e a sociedade. Para tanto se destaca a condição da produção escrita de José Costa, que se dá sob um caráter de transcendência, reforçando a ideia de que apenas aspectos teóricos parecem não poder dar conta do “processo maior” que a escrita pode assumir.

1. MECANISMOS IDENTITÁRIOS

1.1 “O ETERNO PRESENTE”

Stuart Hall ao problematizar as questões em torno da identidade na pós-modernidade apresenta uma concepção que se torna fundamental, para que se possa compreender o caráter do sujeito desse período histórico:

[...] em vez de falar da *identidade* como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros* (HALL, 2006, p. 39).

Assim como afirma Hall, José Costa não tem uma identidade “acabada”, ou seja, “assim como os líquidos que se moldam conforme o recipiente nos quais estão contidos” (Bauman, 2001), ele se caracteriza a partir da fuga da realidade imediata, inserindo-se em recipientes distintos: ora nos livros que escreve, ora nas novas realidades que ele procura ou mesmo cria. Sempre numa intensa necessidade de fuga de si mesmo. É aí que começam suas idas e vindas. A primeira vez que vai à Budapeste, é por pura fatalidade, uma ameaça de terrorismo faz com que o avião em que se encontrava pouse na cidade. Em solo húngaro Costa impressiona-se com a língua magiar, de tal sorte que esse novo mundo descoberto pela/a partir da língua estranha é todo interpretado por essa lente, através da ótica de sons que se quer poderia imaginar existir:

[...] e agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteira. [...] Tratava-se de um pão de abóbora, conforme o maître informou em inglês, mas eu não queria a receita de broa, queria saborear seu som em húngaro. [...] Na Polícia Federal um funcionário bigodudo folheava com preguiça cada passaporte [...]. Esvaía-se na pessoa dele minha esperança de ouvir a derradeira voz

em húngaro, pois da sua boca não saía um bom-dia, um muito obrigado, uma boa viagem, que dirá um volte sempre (BUARQUE, 2011, p.9-10).

Após esta viagem somos apresentados a Álvaro e Vanda, através da singular visão de mundo de Costa. Percebemos que a forma como o personagem principal vê seu melhor amigo e a sua esposa, está diretamente inserida num cenário de relações sociais desprovidas de vínculos afetivos. Toda sua relação com Álvaro se dá imersa exclusivamente em questões orientadas por uma lógica mercantil, divide com ele a Cunha & Costa Agência Cultural, onde trabalha como “ghost writer”. Já em relação à Vanda, percebemos uma total indiferença por parte do marido, que prefere passar horas após o expediente na agência do que voltar para casa. A passagem do livro que narra a chegada do *ghost writer*, após mais um encontro de escritores anônimos, desta vez ocorrido em Melbourne, exemplifica bem seu comportamento em relação à sua esposa. Vale lembrar que José Costa decide fazer essa viagem sem consultá-la deixando apenas um bilhete. Essa circunstância agrava-se ainda pelo fato de que fazia dias que ele não dormia em sua casa por conta de uma briga conjugal banal e, mais ainda, aquele “era o dia de anos da Vanda”, fato que Costa desconsidera. Importante destacar nesta passagem o total desprendimento de identificação com algum tipo de laço afetivo mais sólido entre o casal: “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 Vanda” (BUARQUE, 2011, p. 18).

É dessa forma que num hiato de fluxo de consciência é concebido o filho do casal. O axiomático futuro a qual está condenada tal criança é tampouco diferente à própria relação de seus pais. O menino cresce sem reconhecer Costa, que por sua vez não o vê mais que uma “criança gorda” que “aos cinco anos mal sabia falar”. O personagem principal tem no filho um ponto de interrogação. Irrita-se com ele, recusa o filho gordo que produz ruídos idiotas para tentar reproduzir a fala do pai que sonhava em húngaro:

Trôpego, chegava em casa e encontrava meu lugar na cama ocupado por uma criança gorda. Com a Vanda, aliás, eu nem abordava mais esse assunto, porque ela sempre tinha uma resposta para tudo. Além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, babá, pipi, e a Vanda dizia que Aristóteles era mudo

até os oito, não sei de onde ela tirou isso. E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexos, inventava sons irritantes, uns estalos nos cantos da boca; eu não tinha sossego nem na minha cama, me segurava, me mordida, finalmente estourei: cala a boca, pelo amor de Deus! Calou, e a Vanda saiu em sua defesa: ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você, que deu para falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro (BUARQUE, 2003, p. 24).

O ambiente doméstico é descrito como um espaço avesso à alegria e ao prazer. Em consonância com toda essa indiferença afetiva, é a volta de Costa do encontro anual de escritores, desta vez, ocorrido em Istambul:

[...] depois do beijo, quando soltasse seus lábios dos meus, ela diria que estava com sono. Soltou seus lábios dos meus, apoiou-se na pia, me encarou com os olhos ainda fechados, esfregou-os e disse: estou morta de sono. Passou por mim como uma sonâmbula, os passos lentos mas retos, e caiu inerte na cama, a toalha branca pousando em seu corpo (BUARQUE, 2011, p. 21).

Nesse meio tempo o casal nas férias de Vanda, viaja à Nova Iorque “para a sempre adiada lua de mel”, nenhuma outra menção sobre a viagem é narrada, mostrando mais uma vez a indiferença de nosso protagonista. Mas é justamente nesse momento que a relação mercadológica na “amizade” entre Álvaro e Costa é mais explicitada ao leitor, exatamente aos moldes da visão de Bauman (2008), sobre as relações humanas marcadas pela descartabilidade dos sujeitos: “O ambiente existencial que se tornou conhecido como ‘sociedade de consumidores’ se distingue por uma reconstrução das relações humanas a partir do padrão, e à semelhança, das relações entre os consumidores e os objetos de consumo” (BAUMAN, 2008, p.19).

Esta efemeridade na vida pós-moderna é percebida pela urgência da manufatura de bens de consumo, que devem ser usados e dissolvidos no valor do instante. É esse o modelo da “modernidade líquida”, a construção do tempo se dá subjugada ao capital, que por sua vez promove o “giro de mercado”. Tão logo, a descartabilidade torna-se o prisma da civilização pós-moderna. Um “mundo inteiro” é jogado no lixo diariamente nas grandes cidades. O lado mais caótico disso tudo é justamente quando o sujeito absorve tais paradigmas e os transporta para sua vida pessoal, construindo um estilo de vida com valores voláteis. Nesse contexto se entende, ou se faz entender, a mercadoria como o paradigma das relações sociais. O que faz com que o indivíduo aplique em

todas as instâncias a relação do ideário de valor e uso, que sai direto das linhas de produção, e acaba por distorcer toda a dimensão da vida humana.

Assim, Álvaro é mais um protagonista dessa sociedade de consumo, onde os sujeitos têm por ideologia o paradigma da “mercadoria”, do consumismo, em que o que vale é o agora, o anseio do desejo do novo, que deverá ser descartado igualmente, num ciclo sempre de substituição. Dessa forma, transporta ao nosso protagonista o status de objeto, que como numa linha de produção pode ser simplesmente reproduzido. Na ausência de José Costa, ele contrata um novo redator:

[...] na volta da lua de mel, ao encontrar um jovem redator instalado numa mesa defronte à minha [...], 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 [...] mas logo foi contratado outro rapaz, e a outro, e a todos o Álvaro lograva impor meu estilo [...]. Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para um quatinho que estava servindo de depósito, atrás da sala de recepção (BUARQUE, 2011, p.19 e 20).

Tão fácil quanto a “liberdade de ir às compras” nas relações interpessoais do sujeito da “sociedade de consumo”, percebe-se a rapidez com que tal indivíduo as descarta, a fim de substituí-las, mesmo que temporariamente. Bauman (2001), explica que tal sujeito reproduz as regras do mercado às próprias relações interpessoais. Tal sujeito imerso na “sede consumista” precisa do novo que será inevitavelmente descartado quando satisfeitas suas necessidades, ou mesmo, quando uma nova mercadoria for apresentada. Essa ideologia define mesmo as relações amorosas e todas as formas de interação humana. Costa em todas suas relações pessoais está inserido em um distanciamento que possa lhe proporcionar tal liberdade. É assim que vem e vai de um país ao outro, de uma mulher a outra. Conseqüentemente, para a “manutenção de sua liberdade”, o seu desapego permanece sempre em vigor à espreita de uma nova oportunidade, aqui é objetivada a necessidade de “fugir” da ideia de compromisso.

Tal sujeito precisa da mudança, mudar de ares, de amores, de amigos, de ideias, de bens materiais, e é claro, de identidades. Para alcançar tal peripécia este indivíduo é regido pelo tempo “do agora”, está sempre com pressa, portanto deve estar sempre em constante e mesmo frenético movimento, tal qual nosso protagonista. A pós-

modernidade, assim definida, pela relação tempo e movimento, cria um individualismo exacerbado, na qual o sujeito precisa criar novas formas de relações com o mundo. Desse impasse comportamental nasce a fratura e a dispersão, tão caras ao nosso protagonista que não vê em si mesmo uma representação consciente do ser e vaga ou viaja a fim de encontrar-se, conforme explica Hall:

Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Exemplos disso incluem a famosa descrição do poeta Baudelaire em “Pintor da vida moderna”, que ergue sua casa “no coração único da multidão, em meio ao fugido e ao infinito” e que “se torna um único corpo com a multidão”, entra na multidão “como se fosse um imenso reservatório de energia elétrica”; o *flauneur* (ou o vagabundo), que vaguei entre as novas arcadas das lojas, observando o passageiro espetáculo da metrópole, que Walter Benjamin celebrou, e cuja contrapartida na modernidade tardia é, provavelmente, o turista [...] (HALL 2006, p.32-33).

Essa relação tempo/movimento é, por sua vez, refletida na relação espacial na qual o indivíduo comunga com a cidade, vale lembrar que a relação da capital húngara com Costa é análoga: Budapeste é dividida pelo Danúbio como Costa é assim cindido em todas suas interfaces. Contudo, tal sujeito não se identifica com a cidade, nem com sua “mistura excessiva de símbolos”. Ele sente o vazio do caos da dispersão da multidão:

Vi passarem alguns minutos de Danúbio, verde-musgo e bem mais largo do que aparentava no mapa. Atravessei a ponte pênsil em ritmo de jogging, dei numa praça grande com uma estátua no meio, admirei rapidamente as fachadas neoclássicas, os balcões art nouveau, os arcos bizantinos, na terceira esquina respirei tabaco, chocolate, cebola, virei à direita, passei pela Kodak, pela Benetton, pela C&A, cortei caminho por uma galeria, virei à esquerda, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, a agência da Air France ainda estava fechada” [...] e as pessoas cruzavam pelas minhas costas falando frases sem pé nem cabeça. Esperei, esperei, anoiteceu, e então atinei que tinha acordado às seis da tarde. Tentei refazer meu itinerário a contrapelo, mas me confundi com as luzes de bares, discotecas, pizzarias que na minha vinda não estavam ali. Começou a chover, táxis passavam lotados, encontrei uma livraria aberta, entrei; se amanhã deixasse o país sem conseguir juntar duas palavras, levaria um dicionário como souvenir (BUARQUE, 2011, p.41).

O indivíduo desolado pós-moderno abandona o estado contemplativo, o puro ócio, e sustenta a sua deambulação, vagando em meio às crises identitárias. Assim,

Costa vive como estrangeiro, deambulando por ruelas e avenidas, não conseguindo estabelecer laços identitários. Conforme explica Bauman (2001), o sujeito do mundo pós-moderno vive em busca de um espaço de identificação, diferentemente do que ocorria em outros tempos, pois isto já estava posto a ele. Na sociedade do “capitalismo contemporâneo” não há mais como os sujeitos manterem os valores e os princípios, porque estes não podem acompanhar as mudanças de um mundo em movimento acelerado em que os próprios indivíduos se perdem.

O único tempo que se conhece é o “eterno presente”, o tempo da história é uma ficção, o indivíduo pós-moderno, em sua alienação, não tem capacidade de compreender as “forças sociais” que agem sobre ele. Não é interessante ou mesmo não há mais tempo, para se tentar ver através das imagens e de toda essa sorte de “símbolos hipnotizantes”, que acabam por ser o mundo mais real que a sua racionalidade pode compreender. Assim segundo Jameson:

O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. O “estilo de vida” da superpotência tem, então, com o “fetichismo” da mercadoria de Marx, a mesma relação que os mais adiantados monoteísmos têm com os animismos primitivos ou com as mais rudimentares formas de idolatria; na verdade, qualquer teoria sofisticada do pós-moderno deveria ter com o velho conceito de “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer uma relação semelhante à que a MTV ou os anúncios fractais têm com os seriados de televisão dos anos 50 (JAMESON, 1997, p. 14).

Dessa maneira, tamanha é a transformação cultural que tal período da história proporciona, que em todas essas novas formas de relação onde o sujeito pós-moderno desregula com o tempo, o importante é a dimensão espacial. O indivíduo está sempre em constante movimento, em todas as direções, o deslocamento espacial é regra. O indivíduo não se fixa mais em lugar algum, e assim, como acontece com José Costa, vive na eterna dispersão.

Todavia, assegurar mesmo que não por muito tempo a sua identificação com um determinado grupo social parece improvável. No mundo contemporâneo das possibilidades infinitas e paradoxalmente momentâneas e das seguranças assustadoramente voláteis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam mais. Consequentemente, isso se reflete em José Costa,

contudo de uma forma superdimensionada. Neste trecho do livro ele faz uma analogia entre sua condição existencial e o mapa da cidade de Budapeste: “Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa” (BUARQUE, 2011, p 39). Nota-se a visão do sujeito que vive na dispersão do espaço pós-moderno e a sua incapacidade de auto reconhecer-se.

Bauman (2001, p.98-99), diz ainda que o sujeito da “modernidade líquida” está imerso, subjugado a conceitos que outrora se aplicavam somente às mercadorias, às relações mercadológicas, afirmando que tal sujeito busca criar sua identidade consumindo “o que todo o mundo tem”, ou seja, o que os outros consomem, assim existe a ideologia da moda, da felicidade. A ideologia que afirma que sua singularidade parte justamente e paradoxalmente em comungar a massificação, como por exemplo: carro, roupa, celular, casa, a busca eterna da felicidade. Uma dentre outras analogias que destaco com essa observação é que a própria busca pelo domínio da língua magiar se dá calcada neste aspecto. Costa mais do que ninguém, como um sujeito submisso nessa pós-modernidade está em Budapeste numa viagem para dentro de si, em busca de si, em busca de uma identidade, em busca de um eu. O desafio de ter “o que todo o mundo tem” é, para ele, justamente o paradigma da língua. A inserção na cultura do outro se faz, portanto através do idioma e a absoluta necessidade ou obsessão em aprender/apreender a língua “diabólica”: “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (Buarque, 2011, p. 6), é tão pura e simplesmente o usufruir da liberdade de “fazer e desfazer identidades à vontade”:

Em vista da volatilidade e instabilidade intrínsecas de todas ou quase todas identidades, é a capacidade de “ir às compras” no supermercado das identidades, ou o grau de liberdade genuína ou supostamente genuína de selecionar a própria identidade e de mantê-la enquanto desejado, que se torna o verdadeiro caminho para a realização das fantasias de identidade. Com essa capacidade, somos livres para fazer e desfazer identidades à vontade. Ou assim parece (BAUMAN, 2001, p.98).

1.2 A MUDIATIZAÇÃO E A FORMAÇÃO IDENTITÁRIA

Neste período histórico a força do capital é de toda a sorte tão grande que sob nenhum aspecto se pode separá-la de qualquer atividade da vida humana. Por conseguinte, a midiatização tornou-se o mais expressivo meio da consolidação da atividade econômica sobre os indivíduos. Sendo assim, a televisão se torna a ferramenta de maior poder dessa “força maior”. Com essa ferramenta é super dimensionado o caráter de liberdade na qual o telespectador acredita ter. Afinal, o discurso é de que o indivíduo tem livre escolha, em meio a toda uma rede de bens de consumos oferecidos como indispensáveis, são as imagens da mídia, antes, produtos de venda, do que informação. Contudo, comenta Jameson, lembrando da máxima capitalista: “‘o mercado está na natureza humana’ é uma proposição que não podemos deixar de questionar; em minha opinião, é o terreno de luta ideológica mais crucial em nossa época” (JAMESON, 1997, p.271).

E sobre as consequências disso afirma Bauman (2001, p.99), que o sujeito da “modernidade líquida” dispõe em sua própria vida o paradigma da “vida da TV”, o que significa dizer que a simplicidade do cotidiano, do anonimato, do comum, gera em tal sujeito um mal estar, tem-se a necessidade do paradigma do/de ser diferenciado:

Lembre-se, por exemplo, o formidável poder que os meios de comunicação de massa exercem sobre a imaginação popular, coletiva e individual. Imagens poderosas, “mais reais que a realidade”, em telas ubíquas estabelecem os padrões da realidade e de sua avaliação, e também a necessidade de tornar mais palatável a realidade “vivida”. A vida desejada tende a ser a vida “vista na TV”. A vida na telinha diminui e tira o charme da vida vivida: é a vida vivida que parece irreal, e continuará a parecer irreal enquanto não for remodelada na forma de imagens que possam aparecer na tela (BAUMAM, 2001, p. 99).

José Costa mesmo em seu “anonimato” de “gost writer” se vangloria de seu sucesso e assume uma identidade egocêntrica e narcisista:

E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de

jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discrição [...]. Com isso a vaidade em mim se acumulava, me tornava forte e bonito, e me levava a brigar com a telefonista e a chamar o office boy de burro, e me arruinava o casamento, porque eu chegava em casa e já gritava com a Vanda, e ela me olhava arregalada, não conhecia os motivos de eu estar assim tão vaidoso (BUARQUE, 2011, p.18).

Em diversas passagens o personagem sente a necessidade de ser reconhecido, mesmo que não diretamente, exemplo é sua reação quando Kriska faz uma crítica não favorável aos poemas de *Tercetos Secretos*, livro que escrevera e que fora assinado por Kocsis Ferenc, “poeta cuja verve se esgotara”:

[...] é que o poema não parece húngaro, Kósta. O que dizes? Parece que não é húngaro o poema, Kósta. Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska as pronunciou. E disse mais: é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta. Esta sentença ela emitiu quase a cantar, e foi o que me fez perder a cabeça. Peguei meu prato de espaguete e o atirei em cheio na parede. O prato se espatifou, e na parede ficou aquela maçaroca [...]. Fora um gesto brutal, o meu, mas insuficiente para me aplacar. Ainda precisei olhar na cara dela [...] e compreendi que naquela casa eu não teria mais ambiente (BUARQUE, 2011, p. 91).

Costa condenado por uma vida cindida, em que realidade e ilusão se mesclam, é logrado do sentimento de pertencimento, vive perdido. A mudança é seu próprio esteio. A busca desse sujeito é sempre pelo novo, pois se estiver satisfeito e efetivamente feliz, não corresponderá à “lógica neoliberal do consumismo”, da lei da descartabilidade que gera o lucro das empresas multinacionais. Por conta disso é que a publicidade e a TV vendem um estilo de vida “forjado à ilusão”. Ilusão, que por sua vez, nestes mesmos moldes é utilizada como um dos traços marcantes definidores da personalidade de José Costa. Jameson faz uma crítica sobre essa questão:

E não restam dúvidas de que a lógica do simulacro, com sua transformação de novas realidades em imagens de televisão, faz muito mais do que meramente replicar a lógica do capitalismo tardio: ela a reforça e a intensifica. [...] só pode haver uma coisa deplorável e repreensível em uma forma cultural de **vício da imagem** que, ao transformar o passado em uma miragem visual, em estereótipos, ou textos, abole, efetivamente, qualquer sentido prático do futuro e de um projeto coletivo, e abandona a tarefa de pensar o futuro às fantasias (JAMESON, 1997, p.72).

Sobre a publicidade e a força da indústria da propaganda, Jameson explica que no atual estágio da história os indivíduos não compram mais seus bens pagando o valor dos mesmos, pautado sobre o “valor de uso”, mas que, ao contrário do passado, hoje paga-se sobre o valor de uma imagem, produzida pela marca da etiqueta: “A sociedade da imagem e da propaganda sem dúvida comprovam a transformação gradual das mercadorias em imagens libidinais delas mesmas, ou seja, quase que em produtos culturais” (JAMESON, 1997, p. 64). A cultura pós-moderna se dá exatamente sobre essa questão, o espaço da cultura e das artes não mais se discerne do espaço da economia. O sistema econômico atuante na sua inexorável expansão de lucros cria uma gama de ideologias que se dão por meio desse apetrecho midiático. Todavia, o sujeito pós-moderno encontra-se indefeso, e perante tal força, aceita como natural o seu *Modus operandi*. É, portanto, por excelência a propaganda, segundo Jameson (1997), a “arte oficial” do capitalismo.

Em diversas passagens do livro José Costa ilude-se para consolar-se de sua condição dicotômica. Condição essa que desarranja e enfraquece o sujeito inserido na “modernidade líquida”. Ele está subjogado, entremeado na neurastenia dessa sociedade fraturada. O egoísmo imagético do “eu” unívoco, estilhaça-se numa vã tentativa de autocontrole de si mesmo, em que toda sua racionalidade não passa de uma teoria vazia, inútil e enganosa perante as máscaras identitárias que permitem o “pacto”, o “contrato” da participação pública, sem a exposição do “verdadeiro eu”. Explica Bauman:

[...] a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um ‘objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre as alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (BAUMAN, 2001, p. 21-22).

Outrora, a ilusão é o caminho que o conduz para produzir sua escrita, conforme tratarei no capítulo seguinte. Mais que isso, para tentar se reconhecer enquanto sujeito, e assim, dar vazão à sua subjetividade, Costa tem que abrir mão da “realidade imediata”. Dessa forma sua busca pela identidade também é ilusória e o “estado de identificação” é sempre transitório, vive várias realidades. Por isso, parece ser a imaginação o mundo

mais real desse escritor, pois mesmo durante esse estado de “falso reconhecimento” não consegue deixar de se desprender:

No meio de uma aula podia me acontecer de pensar no Pão de Açúcar, digamos assim, ou num menino careca fumando maconha, ou na Vanda chegando de viagem, a Vanda perguntando por mim, a Vanda enrolada numa toalha branda, mas se Kriska me surpreendesse desatento, batia palmas e dizia: a realidade, Kósta, volta à realidade (BUARQUE, 2011, p. 68-69).

Importante transpor aqui o momento em que Costa volta da primeira viagem que faz à Budapeste, lembrando que ficou naquele país cerca de três meses, e que durante todo esse tempo não dera qualquer satisfação à sua esposa. Já no Rio de Janeiro, Costa encontra apenas a ausência da mesma, ela fora transferida para trabalhar em São Paulo. E naquela noite enquanto espera para assistir o telejornal que ela apresenta, ao ouvi-la através da TV, passa por uma crise de cegueira momentânea, fato que é suficiente para criar uma ilusão de seu futuro perante sua “nova condição”:

O sono já me derrotava, eu via na tela umas figuras e meu pensamento escapava delas [...]. E quando ouvi a Vanda iniciar o noticiário, acho que eu já cochilava, penei para abrir os olhos. E quando abri os olhos, tinha ficado cego. [...] tratei de me concentrar na voz da Vanda [...]. Sua voz estava bastante serena, melodiosa, e embalado por ela fui pouco a pouco reatando o sono, me resignando à minha nova condição; amanhã eu pensaria no que fazer, comprar um cachorro, essas coisas. Amanhã de qualquer modo a Vanda me daria assistência, pois tão logo tomasse conhecimento do acidente, com certeza pediria dispensa da televisão. Em última análise, não me parecia mais tão grave ficar cego ao lado de Vanda para o resto da vida. Iria com ela à praia, ao hospital, à biblioteca, ao restaurante, a Londres, atrás da sua voz iria de bom grado a qualquer parte. [...] com maior tino perceberia se ela estava alegre, se estava mentindo, se tinha dó de mim, se cochichava ao telefone, se sentia vergonha de ter marido cego. E ela me lia cada noite um novo livro, e me cobria as pálpebras com umas compressas que só me serviriam para gostar ainda mais dela (BUARQUE, 2011, p.64).

Compreendo o “real” de José Costa como algo que se deixa compreender por si mesmo, ou seja, que ultrapassa a condição de verdadeiro e que independe de nós, porque do contrário, teríamos que problematizar o que é a verdade e a representação: chegaríamos novamente ao nada. Já a “realidade”, entendo como esse “real”, mas agora humanizado, essa é a situação, o *status quo* em que se encontra esse sujeito, que é atravessado por condições dadas por uma “força maior” e que busca no seu poder de

compra a liberdade em todas as áreas da sua vida. Não chamo aqui de realidade apenas o que nos é palpável ou visível, mas tudo aquilo que interfere e fere a vida humana.

Então não temos mais como separar o real e nem tampouco dizer que essa ilusão não nos é real, porque ela habita entre nós e são pilares dessa realidade fragmentada. Não temos como sair desse banco de imagens que a existência se transformou, nem como dizer que o que essas sombras projetam são apenas alienações de uma imaginação fértil. Fomos jogados em diferentes existências, diferentes realidades, numa terra em transe e em trânsito e sem fim.

Nossa própria existência se moldou para fins comerciais, travou-se uma luta na humanidade entre o homem e o capital e perdemos para o consumo. Permanecemos como sonâmbulos deambulando, apenas para movimentar o capital espalhado em condomínios, bares, restaurantes, lojas internacionais etc. E com o complemento de que a vida também passou a ser vivida através das telas e no caso de José Costa, também nos livros, temos o mundo das imagens ditando as regras. As imagens passaram a ser mais valiosas e mais reais para o sujeito pós-moderno porque preenchem o vácuo do “não movimento”, que é o estado mais assustador que esse homem labiríntico, espremido e atrofiado pode conhecer.

Por fim, a mercadoria se firmou como condição de sobrevivência, como o preço que pagamos pela felicidade. Entendo que o papel de José Costa é o ser efetivamente pós-moderno. Assim, considero que este homem “meio termo” é rico sem sentido, por conta do versátil papel que ele desempenha na “terceira fase do capitalismo”. Penso em um sujeito que circula pelas cidades e pelo mundo, de diversas maneiras: a pé, de ônibus, de trem, de avião, ou só com a imaginação; que convive não com o outro, mas utilizando o outro e vivencia a realidade em todas as suas possibilidades. Um sujeito que tem as imagens como parte do seu real. E mais do que isso, que vive efetivamente numa sociedade do espetáculo, do entretenimento, em que a cultura do consumo dá as cartas.

2. MECANISMOS AUTORAIS

2.1 ENTRE A ARTE E O CAPITAL

Sentimentos de poder e posse fazem parte da relação que se costuma estabelecer entre um autor e os seus textos. Assim, mesmo que José Costa não assine seus escritos que, por vezes, devido à natureza com que são elaborados, mais parecem ser “autopsicografados”, tal fato não o liberta de sofrer, ou mesmo, usufruir da reverberação que causam. Sendo assim, o anonimato estabelece mais que uma condição, é uma espécie de estigma que adentra para o interior do “sujeito autor”, que tenta frustradamente, impor alguma homogeneidade em seu mundo dúplice e lacunar. Para situarmos melhor o lugar ou o não-lugar ocupado por esse escritor é essencial destacar que a produção intelectual/artística, como fenômeno ideológico por excelência, sempre passível de múltiplas interpretações, na sua concepção tradicional, deve ter o tema da autoria, repensado singularmente, ante as formas distintas do atual contexto sócio-histórico.

Sobre este contexto, Jameson (1997) afirma que a diferença entre o modernismo e a pós-modernidade se dá, principalmente, pelo fato de que esta última uniu a cultura e o capital, sem que haja mais quaisquer diferenças entre esses dois campos de ação humana, outrora distantes. Não cabe assim, segundo ele, existir mais a divisão entre “alta cultura” e “baixa cultura”. No modernismo, por conta da existência de relações sociais “mais estáveis”, no que diz respeito a um mundo mais estratificado, a arte por sua vez, diferenciava-se entre os âmbitos da obra de arte autônoma e o da cultura de massas.

Hoje, ao contrário, tudo é expressão. Na nova ordem mundial onde os mercados não têm mais fronteiras, o capitalismo tornou-se o único discurso possível, promoveu mudanças radicais nos âmbitos políticos, econômicos, culturais e artísticos. Nesta nova ordem não existe mais a possibilidade de qualquer forma de produção artística ou intelectual, não ser orientada pelo viés do capital:

Assim, na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 1997, p. 14).

Jameson (1997) parte de uma análise do pós-modernismo que considera crucial todas as formas de expressões artísticas e políticas, que ocorreram na segunda metade do século XX. Especialmente àquelas que deram origem às revoluções de costumes a partir da segunda metade da década de sessenta. A singularidade da visão de Jameson, sobre como ele define o pós-modernismo (lembrando que esse termo é motivo de muitas controvérsias, quanto ao seu significado e a sua pertinência, entre os diversos estudiosos), se dá pelo fato de que ele o considera não apenas uma “ruptura estética”. Assim como aconteceu, ao longo da história, onde esse rompimento era o ponto de divisão. Na verdade, Jameson entende que no pós-modernismo existe uma situação que jamais teve precedente ao longo de toda a história. Há uma mudança que deixa de ser apenas uma “ruptura estética” e passa a ser a nova expressão no âmbito da cultura de um novo estágio na história o “capitalismo tardio”:

Um dos problemas frequentemente associados a hipóteses de periodização é que estas tendem a obliterar a diferença e a projetar a idéia de um período histórico como uma massa homogenia [...]. No entanto, essa é precisamente a razão pela qual me parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes (JAMESON, 1997, p.29).

Jameson sobre “o capitalismo tardio”, se referindo ao livro homônimo de Ernest Mandel:

‘O capitalismo tardio’ propõe-se não apenas a fazer a anatomia da originalidade histórica dessa nova sociedade (que ele considera como um terceiro estágio ou momento na evolução do capital), mas também a demonstrar que se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio do capitalismo mais puro do que qualquer dos momentos que o precederam (JAMESON, 1997, p. 29).

Essa condição descrita por Jameson é o espaço literário em que José Costa está inserido, ela interpela e molda na forma de objeto de consumo o livro, como um produto potencialmente rentável, pois esse espaço é fundamentalmente uma cultura comercial. Costa apenas reproduz e reforça tal condição. É o “fim das ideologias”, há o colapso da subjetividade humana. Esse “colapso”, no campo artístico, reflete-se no enfraquecimento das particularidades *sui generis* do artista, que revela a dificuldade de dar vazão à sua subjetividade. A arte, segundo Jameson (1997), torna-se esquizofrênica. O “tom ímpar” do artista já não mais existe, subjuga-se à homogeneização dos significantes, torna a arte apenas um evento, sem início e sem fim. Nasce novas práticas culturais, que morrem antes mesmo que o sujeito contemporâneo possa se reconhecer nelas. Conseqüentemente, redefine-se o conceito tradicional da arte da escrita:

[...] tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora [...], um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação (JAMESON, 1997, p. 57).

Compreende-se o lado “orgânico” da obra de arte, a qual se refere Jameson, dentre outros aspectos, o fato de que havia no modernismo uma percepção “subtendida” de certa condição de independência, como um lugar de autenticidade em detrimento do mercado. Existia ainda, incorporado no objeto artístico, a crítica como um espaço de reflexão. Se o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um objeto “manufaturado de uma linha de produção”, pode-se dizer ainda, que não é mais o mote artístico que está em voga no fazer literário, mas sim as relações da lei de “oferta e procura” do mercado. Assim, um enorme conglomerado que envolve desde editoras até redes de livrarias foi formado, e reelaborou as formas de produção autoral. Contudo, tais questões relacionadas à escrita de obras, numa proposta não mais de objeto artístico, mas de objeto de consumo num mercado sob encomenda, não deixa de ser um material ideológico, doravante discriminativo, agora a palavra subjugada a objeto de compra e venda.

Esse comércio da escrita, como se desenvolve em José Costa, contribuiu para desmistificar a imagem do autor, parece encerrar uma visão enquanto sujeito possuidor

de um “eu soberano”. Uma “nova leitura” que não mais cultua o autor, mas que considera primeiro o paradigma do leitor e do texto está no cerne da questão. Essa concepção desestabiliza a visão moderna do autor como “senhor de sua obra” e produtor original das diretrizes de seu dizer. Sobre essa visão equivocada Roland Barthes afirma:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; [...] como se, através **da alegoria** mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal à voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência” (BARTHES, 1984, p.66).

O pós-modernismo é assim, uma reação contra essa visão do modernismo:

[...] uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a nova geração dos anos 60 vai se confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento opositor, como um conjunto de velhos clássicos, que ‘pesam na cabeça dos vivos como um pesadelo’, como disse Marx, em um contexto diferente (JAMESON, 1997, p. 30).

Em consonância com Barthes (1984), a escrita, segundo Foucault (1992), passa a ser entendida como elemento discursivo que se separa do autor; acrescenta ainda, que ela se resplandece não mais no significado, mas sim no significante. A escrita é transgredida, subtraída da expressão, num “jogo” que nos revela que a relação “tempo e espaço” é definidora de discursividade: “No estatuto que se dá atualmente à noção de escrita, [...] esforça com uma notável profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve” (FOUCAULT, 1992, p.24). Com esta aceção, a escrita passa a inserir-se dentro de uma esfera portadora de validação, ou seja, o conjunto ideológico/discursivo contextual. Dessa maneira o escrito é elaborado a partir de uma norma compactuada: a língua, que junta os signos no eixo do elo tempo/espaço, num mecanismo comunicativo que se moldura num paradigma que condensa o limite. O que

foi escrito não se apaga, não se pode voltar atrás desejando que o tempo e o espaço da escrita sejam unidimensionais e inalteráveis.

Explica também o filósofo que neste âmbito o autor “não para de desaparecer”, evidencia-se a pluralidade de vozes que “falam dentro da consciência do sujeito”. Destaca que na sociedade moderna quem assume a responsabilidade pela escrita é o autor. O preço que este paga, se dá dentro da esfera portadora de validação dos discursos. No decorrer de sua produção escrita, extrapola o *status quo*, o sujeito autor se dissipa, transgredir e alcança aquele limite, só lhe resta, agora, a morte:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por conseqüência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 1992, p.24).

Foucault (1992), ao falar da escrita como um meio de transgressão e de mudança da regularidade, e sobre como seu desdobramento se dá neste jogo, que vai para além de suas regras e sai da ordem estabelecida, nos remete à composição singular de José Costa enquanto sujeito autor, dentro deste quadro teórico. Quando o filósofo fala que “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o inventor dos seus textos”, pode-se afirmar que essa “dupla inexistência” toma proporções únicas no personagem.

Foucault afirma: “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. [...] um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano” (FOUCAULT, 1992, p.24). Costa, em seu “anonimato transcendente”, assume uma liberdade particular, não teme qualquer tipo de punição ou represália, podendo assim experienciar uma condição de “supradesaparecimento”. Por outro lado, paradoxalmente, não deixa de usufruir dos lucros proporcionados pela

“chegada da ideologia capitalista”, a qual Barthes (1984), justifica como fomentadora do “nascimento” do autor. Mas, com tudo, não possui o “prestígio do indivíduo escritor” ou pelo menos não numa “realidade primeira”. Agora a ideia de autor moderno se desfaz. Uma forma inédita de inscrição da escrita apareceu. Os sistemas de produção se transformam: não apenas de produção artística e intelectual, mas também econômica e cultural. Outros campos de saber se legitimam, fomentando entendimentos de sujeito e linguagem que estimulam novas estruturas da formação do homem contemporâneo:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (JAMESON, 1997, p. 30).

2.2 UMA ALEGORIA DO AUTOR

Uma “alegoria do autor” passa a enunciar-se sobre o questionamento da efetiva possibilidade do escritor de identificar-se ou não com um “eu criador”, imortalizado pela autoria, reconhecido pela história e pela sociedade. O que provoca um esvaziamento identitário que problematiza a própria noção de sujeito, mais especificamente à efetivação da subjetividade na contemporaneidade, pois no mundo globalizado há a homogeneização dos grupos que se sobrepõem à singularidade do sujeito, então, a subjetividade entra em crise. Tal alegoria encontra respaldo com a asserção de Barthes sobre a relação do autor com o texto:

Uma vez o autor afastado, a pretensão de «decifrar» um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é «explicado», o crítico venceu; [...] Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar; a estrutura pode ser seguida, «apanhada», [...] a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a

uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um «segredo», [...] um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contra-ideológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 1984, p.24).

Sobre essa relação autor e texto, Foucault explica que o nome do autor não se pode confundir com o nome do indivíduo real, exterior à obra. O nome de um autor, explica, adiciona a si um “conjunto de discursos”, que o nome próprio não adiciona. Discursos estes, que se dão entre o nome do autor e o conjunto da obra: “na ordem do discurso, pode-se ser o autor de bem mais que um livro - de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar” (FOUCAULT, 1992, p.24). Existem então discursos que se remetem a um autor, ou seja, são providos da “função autor”, enquanto outros não. Estes últimos seriam aqueles textos “desprovidos de maior singularidade”, como “uma carta”, “um contrato”, “um texto anônimo”, para esses discursos, Foucault explica, que eles se “remetem ao locutor real, ao indivíduo exterior ao texto. Assim conclui: “Seria igualmente **falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício**: a função autor é efetuada na própria cisão nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 1992, p.25, grifo meu). A “função autor” nas palavras de Foucault:

Chegar-se-ia finalmente a idéia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, [...] aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providas da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. [...] A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 1992, p.25).

Trazendo esta problemática para o protagonista de “Budapeste”, percebemos que ele não compreende uma visão sobre autoria que tangencie o que Foucault chamou de “função autor”, antes ele se dispõe a crer em uma visão moderna do autor, ou seja, ele crê que é dono de uma peculiaridade que o diferencia, confunde-se com a própria obra que, portanto, o define enquanto tal. O paradigma aqui em questão é o de proprietário, sentir-se dono, e assim, a almejada e justa rentabilidade. Todavia, esse retorno se dá não só no plano financeiro, mas também no que se refere a aspectos da efetivação da subjetividade do sujeito. Dar-se-ia o próprio nome à obra, talvez por crer que deposita nela “parte de si”, parte de “sua essência”. Tocante nesse viés, é que Costa se sente patente de um “estilo”, “uma maneira de escrever pelos outros”, que lhe dá certa identidade enquanto escritor. Porém, ao ver em seu escritório a “duplicação de si mesmo”, questiona-se sobre seu próprio valor, sobre seu traço, que o define como autor e o “tornara singular”, ou pelo menos, assim acredita:

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. Por que a minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. 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 (BUARQUE, 2011, P.19).

A “função autor” de Foucault, não encontra respaldo na atitude de Costa. Ele, ao contrário, se sente dono único, de uma “certa maneira de escrever”, “que era mais que sua propriedade”. Mas a noção de propriedade trazida por Foucault (1992) é aquela que “está ligada ao sistema jurídico-institucional”. Contudo, mesmo se tratando de uma qualidade intelectual, de um talento pessoal, o personagem se refere a essa característica com um traço que se remete à linguagem dos direitos legais, mostrando uma visão apenas maniqueísta, em detrimento de um sentimento de reconhecimento de um traço decoroso. Assim, da mesma forma que José Costa não “possui apego” pelas pessoas ao seu redor, acreditamos inicialmente, que o mesmo acontece com os seus textos, contudo no decorrer da trama, Costa demonstra uma sensação paradoxal: “uma espécie de ciúme às avessas”. Se seus textos já nascem na imanência de serem de outros, esse sentimento de “ciúme” é antes, mais um sentimento de vaidade e prazer, [...] “eu me sentia tendo

um caso com mulher alheia” (BUARQUE, 2011, p. 16); logo sente gozo de vê-los “perdidos em outros”.

A atitude de Costa em relação a “esses outros” que são os seus clientes, possui um traço forte de ironia, às vezes cômica: “eu repitia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá” (BUARQUE, 2011, p. 16); outrora, trágica, fortalecendo aqui mais um traço “bipolar” do personagem: “Artistas, políticos e escroques famosos batiam à minha porta, **mas eu me dava ao luxo de atender somente personagens tão obscuros quanto eu mesmo**” (idem, p. 20, grifo meu). Sendo assim, a forma como ele se refere aos seus clientes, reproduz a própria reificação do “sujeito autor” contemporâneo, ou seja, assim como na modernidade, o autor continua solícito do reconhecimento público. Costa possibilita que seus clientes saiam da sua condição de anonimato e obscuridade, e lhes proporciona a luz dos holofotes, transforma os homens em mercadoria, isto é, torna-os celebridades. Essa coisificação do sujeito contemporâneo, confessa a profunda importância dada ao autor, ainda hoje, aos moldes do passado.

Contudo, continuando a passagem anteriormente citada, percebemos que num ato de profunda introspecção, Costa formula um pensamento, uma conclusão, que encontra respaldo exatamente na concepção da “função autor”, quando acredita na possibilidade de manipular-se um estilo que se dilui em outros, mas que só o é dentro dos limites do “próprio texto”:

Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrevera, e só podia ser coisa do rapaz. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. Cobri o texto com as mãos e fui removendo os dedos a cada milímetro, fui abrindo as palavras letra a letra, [...] e eram precisamente as palavras que eu esperava. [...] e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sob as minhas mãos. Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação. Passei a olhar enviesado para o rapaz, [...] mas logo foi contratado outro rapaz, e outro, e a todos o Álvaro lograva impor meu estilo, quase me levando a crer que meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele (BUARQUE, 2011, p.19).

Essa “falta de inteireza do ser” que emerge dialeticamente de José Costa é parte importante para as suas produções. Porque esse “espaço em aberto” precisa ser preenchido, é ele que lhe impinge à criatividade. Tão logo, na luta que trava consigo mesmo, o personagem em seu decurso escritural, transcende a própria dicotomia autor e obra, transforma-se em ator e personagem. Destaca-se assim, o seccionado paradoxo onde o *ghost writer* experimenta, tacitamente, duas identidades: a sua própria figura de “sujeito autor” e a daquele que lhe compra os escritos, um alter-ego inábil. Dessa forma, Costa quando escreve não se vê no lugar do outro, de fato, como um ator, ele sente ser o outro. E assim, consegue reverberar para muito além da dualidade: ficção e realidade. Confunde-se entre “autor da obra” e “ator da obra”, mas antes parece transcender a própria escrita: funcionando em si e para si, cria a sua autonomia, cuja manifestação se dá na imaginação do fazer literário. Na produção escrita encontra o seu lugar por excelência, uma vez que constitui a sensibilidade “criativa” ou “imagética” mais complexa do sujeito, aqui transcendentemente:

De qualquer modo naquele instante fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão. Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa (BUARQUE, 2011, p. 38-39).

Em sua produção escrita, José Costa não consegue se libertar do jogo contraditório que é a sua própria existência. Dentro de seu universo ilusório, a narrativa se dá num plano metadiscursivo, onde a relação espaço-temporal é relegada a uma dimensão que não nos é possível identificar. Não se pode delimitar uma narrativa em detrimento da outra, não se pode saber onde é o começo e fim, temos uma ficção dentro de outras ficções e nos torna impossível escolher em qual delas supostamente “nos encontramos”.

Ao escrever “O Ginógrafo”, “autobiografia” de Kaspar Krabbe, vemos como Costa possui profunda potencialidade para tal ato de “colocar-se no lugar do outro”:

“Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele” (BUARQUE, 2011, p.15-16). Mas isso não se dá sob nenhum aspecto, por conta de uma pseudo pré-disposição ou capacidade de praticar a alteridade, ou mesmo, por fruir de algum tipo de empatia. Antes, pois, Costa em sua condição primeira, a de “sujeito Ator”, precisa do outro para existir. Quase como uma técnica, em que o escritor usaria tal artimanha, para criar seus personagens. Isso nos poderia parecer, se não fosse este, o cerne da imanência de sua derradeira condição existencial. Posto isto, ao mesmo tempo, na sua segunda condição, a de “sujeito Autor”, se encarna neste status de personagem narrado da obra, ora, é ele falando dele mesmo. É ele lendo ele mesmo, revela-se o leitor da escrita, imerge no ser, é a voz que (de quem se) fala, e o “real” (os depoimentos gravados em fitas por Kaspar Krabbe), dá espaço para uma realidade “mais real”; porque encontra objetivamente, analogia direta sobre a própria condição de estrangeiridade vivida por Costa, quando em Budapeste. Que por sua vez, tornar-se-á narrativa no romance também “autobiográfico” de Zsoze Kósta, intitulado, “Budapest”, e escrito por Sr. - ex-marido de Kriska e pai de Pisti, que, ironicamente também é um *ghost writer*.

A dicotomia eu/outro do “sujeito Ator”, enquanto personagem é então usurpada pela própria condição dicotômica obra/personagem do “sujeito Autor”. Vale lembrar aqui, que se tratando de “autobiografias”, tais paradigmas parecem se redimensionar, porque se tem, a priori, a “ilusão de factualidade”. Temos aqui uma multiplicidade experienciada por Costa, ao mesmo tempo Ator e Autor, por consequência ainda a voga da Obra, e mais nuclear ainda, é o resultado dessa equação: José Costa pode, dessa forma, contemplar com “um olhar de fora” a obra; atingindo aquilo que Barthes chamou de o “ser total da escrita”:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 1984, P.26, grifo meu).

Neste cenário o “eu que escreve” é um “eu” que transcende todas as dualidades e dicotomias, não se trata de vestir uma máscara ou de uma supra-interpretação, mas sim, do conjunto de todas as vozes que ocupam o vazio do papel e da consciência. Chegamos então de encontro com uma espécie de identidade, pois o próprio discurso toma vida e se torna um “ser autônomo”. Tal consciência não está mais escrevendo, mas sim, está inscrita intrinsecamente subjugada a todas essas instâncias, entre o deslocamento de uma “alegoria do autor” e o revés abjurado de uma utopia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns teóricos consideram que o homem da pós-modernidade não está completamente ciente de sua condição enquanto sujeito sócio-histórico, ao contrário, este indivíduo compreende somente o instante. José Costa é um personagem representativo das tensões sofridas pelo indivíduo no mundo contemporâneo. A incrível complexidade do instante, e mais significativo ainda, a contradição da velocidade do mundo com a ilusória busca pela liberdade, torna essa sociedade um emaranhado de fantasias derradeiramente trágicas.

A existência do protagonista de *Budapeste*, assim como o de toda a sociedade, parece estar inserida, genericamente, dentro de alguma forma midiática. A busca incessante por destaque, pelo status social, parece refletir essa sede de “sucesso” que o indivíduo pós-moderno almeja. Reconhece-se o *reality show* que a vida tem se tornado. Como não existe mais futuro, a totalidade do momento é o ímpeto do instante da efemeridade. Como resultado, o sujeito pós-moderno se encontra no mesmo minuto que se perde, então, infalivelmente cai por terra qualquer tentativa de formar uma identidade própria e estável.

Consequentemente, os estudos de Zygmunt Bauman (2001, 2008) e Stuart Hall (2006), mostraram-se fundamentais. Confere-se que a importância da sociologia para a análise de tal obra é de fundamental relevância. Ganham espaço na medida em que a sociedade contemporânea já não segue um ideal de futuro, e principalmente, como afirma Jameson (1997, p. 25) sobre o pós-modernismo: “o cultural e o econômico, se fundem desse modo um no outro e significam a mesma coisa”. Neste ponto, acima de tudo, foram norteador no trabalho os estudos deste autor sobre a pós-modernidade. Destacou-se a partir dele, toda essa leitura sociológica, como sendo uma das maneiras mais expressivas de se distanciar de uma leitura pouco comprometida com o discurso e a ideologia de nossos tempos. Conferiu-se, então, na primeira parte do trabalho a necessidade de explorar, de um modo singular, como se caracteriza, não só o indivíduo na pós-modernidade, mas também a própria arte no atual estágio da história.

A experiência singular de José Costa como “escritor fantasma”, além de transgredir a forma tradicional do fazer literário, proporcionou reavaliar os conceitos de autor e autoria sob um novo período histórico. No que se refere sobre as mudanças nos sujeitos, destacou-se a metamorfose ocorrida na subjetividade, hoje experienciada de uma maneira fragmentada, pois esta é uma era em que o próprio indivíduo desapareceu, ele se transformou em mercadoria.

Sob tal cenário, demonstrei como essas mudanças influenciaram as transformações dos conceitos de autor e autoria. Partindo dos conceitos dos filósofos franceses, elucidei a autoria como um processo discursivo organizado historicamente. A “função autor” de Foucault foi aplicada sobre o escritor fantasma de *Budapeste*, o que possibilitou investigar como se configura tal função neste personagem, e principalmente no “sujeito autor” contemporâneo. Por outro lado, ainda, através de Jameson (1997), pude destacar como essa função se dá globalmente na sociedade dominada pelo espaço e a imagem. Desvendou-se o romance de Chico Buarque como um *corpus* de estudo, dessa forma explica Jameson: “o que antes era, no romance histórico, [...] a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo, [...] transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico” (JAMESON, 1997, p. 45). Este é exatamente o caráter do romance aqui estudado, pois o resultado de tal simulacro é justamente a fragmentação do sujeito e da arte.

Concebo que a imagem tornou-se interpretativa de si mesma, constituindo uma norma de materialidade cultural onde a expressão artística é um elemento que constitui o modo de vida à produção capitalista. A sociedade contemporânea não constrói mais seus valores e seus ideais sob uma perspectiva de cidadania, onde as lutas sociais e as contestações políticas possam ter espaço nas vozes de uma massa. A hegemonia do capital silencia tais sujeitos e articula seu consenso na sociedade, que serve de aparato para a manutenção da dominação desse sistema. O pós-modernismo expressa assim a hegemonia de tal força, ou pode-se dizer, de uma burguesia que ultrapassou qualquer limite de possibilidade de disputa contra-hegemônica.

Creio que o pós-modernismo é um período histórico e que assim como em outros tempos um dia será “ultrapassado”. Essa cultura aos “moldes da produção em série” é histórica e contextualmente formada, logo não será eterna nem tão pouca um limite aos

“artistas de hoje”. As crises econômicas mundiais mostram o colapso de um mundo que precisa de mudanças. Passar por toda essa mudança é acreditar um pouco nesse sujeito que por ser vazio se torna transparente. Se tal sujeito está perdido, achar um caminho deve ser seu objetivo. O que além da arte pode apontar uma resposta? Se um dos pontos tratados aqui são justamente as possibilidades infinitas dessa sociedade na qual estamos inseridos, acredito assim, que “outra arte” ou outro mundo é possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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

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

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?* Lisboa: Vega, 1992.

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

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.