

O CONFLITO DO *GHOST-WRITER* EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

THE GHOST-WRITER CONFLICT IN *BUDAPESTE*, BY CHICO BUARQUE

Rafael Torres Correia Lima*

Amador Ribeiro Neto**

RESUMO: O presente artigo busca examinar o conflito pessoal e profissional enfrentado pelo protagonista José Costa na obra *Budapeste*, de Chico Buarque. Para isso, será analisada a estruturação desse embate relacionada à identidade autoral no romance em questão. Como base teórica, Stuart Hall será utilizado para o entendimento da formação da identidade do sujeito em um contexto pós-moderno. Dentre as propriedades fundamentais inerentes ao protagonista, o sotaque e a confiabilidade se apresentam como signos responsáveis por constituir a imagem do personagem. Com isso, pretende-se alcançar uma leitura do conflito vivenciado pelo *ghost-writer* procedente da dualidade entre o velar e o revelar.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Chico Buarque. Identidade autoral.

ABSTRACT: The present article seeks to examine the personal and professional conflict faced by the protagonist José Costa in the work of Chico Buarque, *Budapest*. For this, the structuring of this conflict related to the author's identity in the novel in question will be analyzed. As a basis for the theory, Stuart Hall will be used to understand the formation of the subject's identity in a postmodern context. Among the fundamental properties inherent to the protagonist, the accent and the confidentiality are presented as signs responsible for constituting the image of the character. With this, we intend to reach a reading of the conflict experienced by the ghost-writer coming from the duality between the velar and the reveal.

KEYWORDS: Brazilian literature. Chico Buarque. Authorial identity.

1 Introdução

Enveredando pelo tema da duplicidade, Chico Buarque escreveu seu terceiro romance: *Budapeste* (2003). O conflito de identidade vivenciado pelo protagonista José Costa é o ponto central da narrativa. Este personagem exerce a profissão de *ghost-writer*, que o obriga a ser um indivíduo discreto, zeloso por sua confiança e

* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB na área de Linguagens e Cultura. Endereço Eletrônico: rafaelttl@live.com

** Professor Titular da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Poeta e Crítico Literário. Autor dos livros: "Poemail" (a ser publicado em 2017), "Ahô-ô-ô-oxe" (2015), "A linguagem da poesia" (2014), "Literatura na universidade" (2001), entre outros. Endereço Eletrônico: amador.ribeiro17@gmail.com

por seu anonimato. Entretanto, a compulsão em conservar-se nessa situação gera conflitos de cunho pessoal e profissional. Com base nesse contexto, o artigo discorrerá acerca dessas perturbações que causam mal-estar no personagem.

Inicialmente, será observado como o sotaque desestrutura o *ghost-writer*. Ao escrever um livro em Budapeste, certa imperfeição na escrita húngara revela um deslize cometido pelo protagonista. Enquanto que, no Brasil, ao compor uma obra para um alemão, a imperfeição da pronúncia se torna signo de ocultação do escritor anônimo.

Posteriormente, sob o signo da confienciabilidade¹, a análise abordará as características pessoais e circunstanciais do protagonista através de seu relacionamento com a esposa Vanda e de sua atividade profissional.

Por fim, será explorado o encontro de autores anônimos ocorrido em Melbourne, com o objetivo de identificar o vínculo entre José Costa, os outros escritores anônimos e a sucessão do próprio evento.

2 Visões Crítica acerca de *Budapeste*

Várias resenhas, artigos e ensaios surgiram sobre a obra *Budapeste*. Alguns depreciam e muitos elogiam a sua composição.

Dentre os críticos a quem não agrada a leitura do romance está Lielson Zeni. Ele resume a sua impressão em quatro palavras: “o livro é ruim”. Da mesma maneira, é breve e frágil o seu argumento sobre a afirmação, que por sinal é sintetizado em “apenas ruim”.

Uma das características ressaltadas, por ele, é a de que o livro não passa de uma “história meia-boca”. Entendemos isto como um enredo medíocre. Porém, um enredo em uma ficção importa como um elemento-signo que se edificará juntamente com os outros componentes: os personagens, o narrador, o ritmo, etc. Não podemos analisar um deles independente de outro, pois são criados de modo interligados. Além

¹ O termo “confienciabilidade” foi apropriado do romance *Budapeste*. É uma palavra indicionarizada. No entanto, na área de saúde, usa-se o vocábulo como sendo uma: “garantia do resguardo das informações dadas pessoalmente em confiança e a proteção contra a sua revelação não autorizada (...) o dever de resguardar todas as informações que dizem respeito a uma pessoa, isto é, à sua privacidade”. (SEOANE; FORTES, 2009). Neste artigo, a palavra assumirá um significado semelhante.

do mais, um escritor valoriza a palavra manipulada, não apenas a “história” contada². Esta é mais o papel do narrador, de um contador de histórias e de um historiador, do que propriamente a de um escritor.

Outro julgamento, feito pelo colunista, é de que a obra possui elementos sem originalidade, como o “*deus ex machina*”. Além de este termo ser definido como uma solução arbitrária, conhecemo-lo, também, como uma questão resolvida de maneira inverossímil. Entretanto, onde há verossimilhança em um personagem que lê a si mesmo em um livro no instante em que o livro ocorre³? E porque não atribuir ao romance uma realização pertencente a uma sociedade que

não é (...) um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo(?). Ela está constantemente sendo ‘descentrada’ ou deslocada por forças fora de si mesma (HALL, 2006, p. 17).

Assim, um elemento inverossímil, como o “*deus ex machina*”, pode representar certa verossimilhança, um elemento significativo para o todo da obra.

O texto literário *Budapeste* é considerado, por Zeni, como medíocre, mas

os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado (BAUMAN, 1998, p. 127).

Dessa forma, não podemos pensar a arte somente como criadora de novidades, porém, também, como renovadora de ideias. Apesar do colunista não ter se contentado com a ficção do escritor contemporâneo, acreditamos que ele deveria (re)ver o trabalho com a linguagem presente na obra, pois uma impressão de leitura não passa de uma opinião vaga, cujo argumento não tem uma sólida base.

Outro crítico que apresenta a tese de que Chico Buarque possui obras mal escritas é Diogo Mainardi. Este, juntamente com Edna O’Brien, estão de acordo que “Chico Buarque [é] uma fraude”. Concordamos com ambos. Mas não no sentido de

² Lembremos o que diz Barthes (1970, p. 33), “o escritor é aquele que *trabalha* sua palavra” (grifo do autor).

³ “(...) agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174).

“buzinador das letras”. Chico Buarque é fraudulento por ter habilidade em usar a linguagem de maneira artilosa, enganando muitos leitores/críticos que buscam entender a sua escrita. Um ficcionista que, como todos que escrevem ficção, mente. Ele é um fingidor e esperamos que não perca este caráter. Pois o que seria dele e, principalmente, da sua arte, caso fosse confiável, sincero e simples?

Dentre os críticos que analisam o romance *Budapeste*, mais detalhadamente, encontramos Sônia Ramalho de Farias, José Miguel Wisnik, Martha LaFollette Miller, entre outros.

A primeira produz um texto abordando várias questões, dentre elas: a duplicidade, o sujeito fragmentado e estrangeiro. Ela explora o romance

a partir de um duplo espaço geográfico e cultural, o Rio de Janeiro e Budapeste, através de dois distintos códigos linguísticos, o português e o húngaro, sob uma dupla identidade autoral preservada rigorosamente sob sigilo, José Costa e Zsoze Kósta, inserido em duas diferentes estruturas familiares (FARIAS, 2004, p. 394).

Desta forma, ela considerada o protagonista como um ser que vive uma dupla nacionalidade e linguagem, ou seja, é um personagem com diversas identidades, que pode refletir em ambiguidades e paradoxos na obra.

Estas variedades de identidades podem remeter ao que Hall (2006, p. 12) afirma: “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 ou não-resolvidas”. Daí Farias referir ao protagonista como um “sujeito fraturado”. Além disso, ela complementa a personalidade de Costa como um ser estrangeiro, que não pertence a nenhum lugar em que esteja. “As duas condições de estrangeiridade de José Costa/Zsoze Kósta, estrangeiro em país estranho, estrangeiro em seu próprio país, assinalam paradigmaticamente em termos culturais e linguísticos a fratura identitária do narrador-protagonista” (FARIAS, 2004, p. 407). O nome “José Costa” é dado ao personagem quando está no Brasil e “Zsoze Kósta” quando está na Hungria. Estes termos reportam a fragmentação e duplicidade do ser fictício. São elementos que se encontram inter-relacionados no romance.

Wisnik publica um ensaio chamado “O autor do livro (não) sou eu”. Este título alude ao momento em que Costa chega a Budapeste e recebe um livro publicado em

seu nome, sendo que ele não o escreveu. Então, vemos a ambiguidade presente nessa expressão, em que os parênteses proporcionam dois sentidos: o primeiro é o de autor e, o segundo, de não autor. Assim, ao mesmo tempo Costa é autor e não autor do livro que contém o seu nome. Portanto, Wisnik desenvolve sobre essa duplicidade, um paradoxo que se coloca em toda a estrutura do romance.

No caso de Martha LaFollette Miller, ela define a sua análise de “contra interpretação”. Defendendo que o protagonista, inicialmente fraturado, atinge “um novo e mais gratificante estado de ser no final do romance” (MILLER, 2009, p. 133), após atravessar uma “jornada mítica”. É um ponto de vista diferente do que abordam os outros dois estudiosos, mas não deixa de ser válido para uma ampla compreensão do romance.

3 O Sotaque como Signo (Re)Velador

José Costa é um personagem que realiza muitas viagens devido à sua profissão como *ghost-writer*. Istambul, Budapeste e Frankfurt, além do próprio Rio de Janeiro, são lugares transitados por ele. Desses percursos, alguns sucediam em decorrência de convites para participação de encontros entre autores anônimos. Outros aconteciam em consequência das conexões existentes durante os deslocamentos. Assim, Costa adquiriu o costume de conhecer as línguas dos países por onde passava. Em uma dessas viagens, ao fazer um pouso em Budapeste, teve seu primeiro contato com a língua húngara. No entanto, passou somente um dia nesse país, não dispondo de tempo para apreender o idioma local. Posteriormente, ao voltar à Budapeste, ele se relaciona com Kriska, que lhe ensina o húngaro.

Inserido neste novo idioma, Costa se encontra em uma situação de dupla identidade representada pelas constantes viagens realizadas entre o Rio de Janeiro e Budapeste. Estas viagens são alegorias indicadoras de seu deslocamento linguístico, nacional e cultural. Com base em Stuart Hall, pode-se afirmar que o protagonista vivencia um desprendimento de uma única identidade, pois

quanto mais a vida social se torna mediada (...) pelas viagens internacionais (...) e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’ (HALL, 2006, p. 75, grifo do autor).

O teórico cultural remete às circunstâncias contemporâneas permeadas pelo intenso sistema globalizante. Em um mesmo dia, por exemplo, uma pessoa é capaz de estar em lugares diferentes, seja através de viagens, seja pelos sistemas de comunicação, como a internet.

Embora vinculado a dois países e duas línguas, José Costa não consegue aperfeiçoar a pronúncia húngara tal qual um falante local. Consciente da imperfeição, ele se diz inquieto com a situação:

Hoje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou *quase*. Quando de noite começo a murmurar sozinho, a suspeita de um *ligeiríssimo sotaque* aqui e ali muito me aflige. Nos ambientes que frequento, onde *discurso em voz alta sobre temas nacionais*, emprego verbos raros e corrijo pessoas cultas, um súbito acento estranho seria desastroso. Para tirar a cisma, só posso recorrer a Kriska, que tampouco é muito confiável; a fim de me segurar ali comendo em sua mão, como talvez deseje, sempre me negará a última migalha. Ainda assim, volta e meia lhe *pergunto em segredo*: perdi o sotaque? (BUARQUE, 2003, p. 6, grifos nossos).

O infortúnio do personagem é representado pelo “quase”, que evidencia a sua posição híbrida. Ao falar em “voz alta”, sugere-se uma tentativa de impor consentimento à população local. Por este motivo, o discurso ocorre sobre “temas nacionais”, dando a impressão de que é conhecedor do lugar em que se encontra. Contudo, apresenta-se inseguro, indagando constantemente Kriska sobre a pronúncia de determinadas palavras. A pergunta é feita sempre “em segredo”, indicando que o sotaque poderia revelar o seu estrangeirismo.

Na obra, o sotaque se torna signo de incômodo para o personagem. Em determinado momento, Costa obtém um emprego no Clube de Belas-Artes, em Budapeste, usando-o como um meio para aprimorar a sua percepção do húngaro. Sentindo-se confiante, ele resolve atuar como *ghost-writer* e descobre que é capaz de escrever poesias. Em seu primeiro trabalho, elabora um livro de poesias chamado *Tercetos Secretos*, para o poeta húngaro Kocsis Ferenc.

Satisfeito com a sua realização, José Costa recita partes da obra poética para Kriska e Pisti, o filho dela. A primeira avalia o texto expressando um “assim-assim”. Tal como a mãe, Pisti responde com um “mortífero assim-assim”.

Essas opiniões são justificadas por Kriska. Ela diz que “há quem aprecie o exótico (...) o poema não parece húngaro (...) é como se fosse escrito com *acentos estrangeiros*” (BUARQUE, 2003, p. 141, grifo nosso). Ao julgar a presença de um

sotaque na obra e classificá-la como exótica, Kriska inquieta e aborrece Costa. Esses sentimentos provocados talvez revelem a preocupação dele em não permitir a existência de marcas pessoais nos textos. Paradoxalmente, a procedência da palavra “sotaque” é desconhecida, mas este léxico, de fonte obscura, adquire, no caso em análise, o sentido de revelar a presença do estrangeirismo no livro *Terceiros Secretos*.

Semelhante situação ocorre no Brasil. José Costa escreve *O Ginógrafo*, autobiografia de autoria de um alemão chamado Kaspar Krabbe. Nessa obra, o *ghost-writer* “com misterioso engenho, lograra imprimir na escrita mesma um *moderado sotaque*” (BUARQUE, 2003, p. 86, grifos nossos). Aqui, o “sotaque” exerce um significado contrário ao utilizado para escrever o livro de poesias em Budapeste. A omissão do acento estrangeiro revelaria uma nacionalidade brasileira. Por isso, o “moderado sotaque” concebe traços de estrangeirismo, típico de um alemão que reside no Brasil. Portanto, a presença de um “sotaque” tem o sentido de revelação em Budapeste e de omissão, no Rio de Janeiro.

Por se tratar de um personagem que escreve sem manifestar a sua autoria, o anonimato se torna uma das características fundamentais nessa atividade. Os seus escritos devem ocultar traços pessoais, ao mesmo tempo em que precisam revelar sinais dos autores que possuem os nomes nos livros.

4 A Confidenciabilidade de um *Ghost-Writer*

Cauteloso, Costa também age com reserva em sua relação familiar e nas situações que o cercam. Qualquer circunstância contrária à confidenciabilidade o faria perder a posição de escritor anônimo. Interpretando o uso do termo “confidenciabilidade” na obra, entende-se como uma aglutinação das palavras “confidência” e “habilidade”, significando que o *ghost-writer* possuía habilidades em manter-se confidencial.

O seu convívio com a esposa era excêntrico. Ela não conhecia o emprego dele, “Vanda nem sabia direito que espécie de escritor era eu” (BUARQUE, 2003, p. 15). Caso revelasse a sua atividade, correria o risco de ser desmascarado, ou mesmo denunciado. O signo do mascaramento⁴ atinge até os momentos íntimos do casal. Em

⁴ Amaral (2001, p. 41) diz que a “máscara é o que transforma, simula, oculta e revela”.

determinada ocasião, ambos brincam de não reconhecer um ao outro. Quando Costa chega a casa, Vanda

ergueu a cara vermelha, me viu pelo espelho e vacilou: você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco, meu marido pode chegar a qualquer momento! Seu marido está em Istambul. Não pode ser, estou esperando ele desde ontem! O avião dele caiu. Oh! Dei um passo à frente e me encostei nela, que descalça mal passava do meu queixo, e durante um bom tempo nos fitamos pelo espelho, eu apertando seus quadris como ela gosta (BUARQUE, 2003, p. 27).

Nesse trecho, o espelho exerce uma função importante. Ele proporciona certa moldura entre a fantasia e a realidade. No primeiro instante, Vanda vê o marido transfigurado em um estranho. No segundo momento, os dois contemplam a imagem refletida e voltam a se reconhecerem como um casal. Dessa forma, o espelho estabelece “o signo da *harmonia*, da união conjugal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 395, grifo dos autores).

As viagens e as atividades profissionais não eram conversadas entre ambos, porém, às vezes, evidenciadas casualmente. Vanda pouco contava do seu emprego ao marido. Por sua vez, Costa evitava falar sobre seus percursos. Isentava-se

de referir à Vanda ou a quem quer que fosse. (...) Vanda (...) talvez se defendesse de fantasiar aventuras do marido mundo afora, poetisas, dramaturgas, antropólogas que me fizessem perder o juízo e o avião de volta. Portanto seria estúpido relatar, sem convicção, a uma Vanda que não queria ouvir (BUARQUE, 2003, p. 31).

José Costa defendia a falta de diálogo com a esposa por causa de sua confiabilidade. Ele “tinha preguiça de jantar fora, para festas ninguém me convidava, teatro me deixava nervoso, filmes novos, esperava que saíssem em vídeo” (BUARQUE, 2003, p. 33). Apresentar-se, em lugares públicos, causava-o aversão, pois se tornaria visível a todos. O “jantar fora”, a “festa”, o “teatro” e o “cinema” são realizações ocorridas, manifestadamente, em público. Por isso, são eventos que desagradam o personagem. O signo da “preguiça” demonstra o estado de abatimento perante a hipótese de sair de casa. A falta de convite para festas acontece porque o *ghost-writer* procura se omitir diante dos participantes. No teatro, o estado de nervosismo sugere uma ideia de que o espetáculo provoca ansiedade no protagonista, avesso a apresentações públicas. No que diz respeito à espera por lançamento em vídeo dos filmes novos, ele manifesta o incômodo em se deslocar ao cinema. Além

disso, os simulacros refletem a própria atitude de José Costa em dissimular sua verdadeira atividade.

Com a mesma intensidade, a omissão é desejada no trabalho. José Costa tinha uma agência em sociedade com Álvaro. Enquanto aquele se ocupava com a escrita e o anonimato, este recebia as felicitações dos clientes. Com o objetivo de divulgar os artigos elaborados pela agência, Álvaro produziu um *book* “que àquela altura já era um *cartapácio*” (BUARQUE, 2003, p. 17, grifo nosso). O *cartapácio* é entendido como um livro extenso e, menosprezadamente, inútil, devendo-se conservá-lo na obscuridade. Enfim, é uma obra sem autoria e publicitada no próprio anonimato.

Dentre os livros produzidos pela agência, *O Ginógrafo* foi um dos maiores sucessos de venda. O seu autor, Kaspar Krabbe, ganhou fama no meio literário. Vanda era admiradora da obra e, constantemente, revelava essa empatia ao marido. Este, por sua vez, imaginou um relacionamento amoroso entre a sua esposa e o célebre artista. Então, ao expor a sua opinião para Álvaro, este “vinha com aquela voz fina me dizer que um escândalo respingaria na minha própria reputação, que eu deveria pensar na vergonha da Vanda, no sobrenome do meu filho, falou em confienciabilidade” (BUARQUE, 2003, p. 88-89). Conhecedor dos anseios do *ghost-writer*, Álvaro sabia que o único meio de suavizá-lo seria ameaçando a sua confienciabilidade. Assim, ele menciona o “escândalo” e a “reputação” como consequências nocivas à divulgação do possível acontecimento ou à reivindicação da autoria. Refere-se, também, a desonra para Vanda e seu filho, Joaquinzinho, ao saber que Costa não cumpriu com a obrigação de ser confidencial. Dessa maneira, Álvaro subverte a possibilidade de Vanda se orgulhar do marido e a de Joaquinzinho possuir um notável sobrenome.

Com o crescimento da demanda na agência, os serviços de Costa são terceirizados. Para isso, um rapaz é contratado “para escrever não à maneira dos outros, mas à minha [de Costa] maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado” (BUARQUE, 2003, p. 23). A contratação agradou Álvaro. Surgiram outros rapazes que, assim como o primeiro, trabalhava para escrever igual a Costa. Este, por sua vez, inquietou-se. Ao ler o artigo de um dos funcionários, ele manifestou uma sensação de “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” (BUARQUE, 2003, p. 24). A quantidade de *ghost-*

writers deixou Costa confuso e incomodado. Já não estava claro quem imitava e quem criava. O uso do pastiche⁵, pelos novos contratados, desmascarava a escrita de Costa. Então, para regressar a confiança e o anonimato, ele vai “para um quartinho que estava servindo de depósito, atrás da sala de recepção” (BUARQUE, 2003, p. 25). Por causa do destaque proporcionado pela presença dos outros rapazes, Costa se muda para um espaço propício, objetivando, novamente, situar-se no anonimato. Em muitas dessas fugas, o escritor costuma viajar para encontros organizados pelos próprios *ghost-writers* para discutirem experiências desse ambiente obscuro, apresentando-se, também, como mais uma forma que o protagonista encontra para manter-se encoberto.

5 O Encontro de Autores Anônimos

Em Budapeste, José Costa trabalhava no Clube de Belas-Letras e costumava se posicionar em um lugar onde não fosse visível ao público: “minutos antes de se abrirem as *cortinas* (...) me sentava na *coxia* (...) eu podia ver parte da *plateia* sem ser visto” (BUARQUE, 2003, p. 117-118, grifos nossos). Quando ele procura se omitir, surgem três referências a elementos peculiares ao teatro (“cortinas”, “coxia” e “plateia”). Assim, compreendendo o teatro como um lugar voltado para apresentação ao público, um ato de exibição, ou, metaforicamente, como um espaço de acontecimentos extraordinários, contraditoriamente Costa utiliza os componentes locais para se encobrir. Ao se esconder na coxia, o personagem assume um movimento de ocultação. Ele não se revela ao abrirem as cortinas, invertendo a disposição natural. A plateia passa a ser contemplada, enquanto que o personagem transfigura-se em espectador.

Em outra viagem, dessa vez para Merlbourne, José Costa participou de um encontro de autores anônimos. A hospedagem foi em um quarto tão discreto quanto ele. O “quarto era abafado, a janela era um vidro fixo, a paisagem eram duas fileiras de postes de luz numa avenida reta e sem fim (...) o telefone estava bloqueado” (BUARQUE, 2003, p. 21). A descrição do quarto assemelhava o hóspede. O cômodo “abafado” sugere uma ideia de reclusão. Assim, ele se manteria oculto e reservado.

⁵ Segundo Jameson (1993, p. 29), “o pastiche (...) é a imitação de um estilo peculiar ou único”.

O “vidro fixo” impediria qualquer tipo de exposição e a “paisagem” remete a um lugar urbano comum. O telefone indisponível submeteria o *ghost-writer* à confiabilidade necessária.

Nesse encontro, os autores anônimos debateram diversos temas: “ética, leis de imprensa, responsabilidade penal, direitos autorais, advento da internet” (BUARQUE, 2003, p. 19). A maioria desses assuntos está fora da realidade de um *ghost-writer*. Como discutirão ética, responsabilidade penal e direitos autorais, se eles não têm prerrogativas para reivindicarem normas morais, sancionais e autorais, visto que não possuem uma existência real e nem podem solicitá-la, pois deixariam a sua condição de anonimato? Semelhantemente, as leis de imprensa são desinteressantes, já que não há publicações em seus nomes e nem almejam destaque nos meios midiáticos. Por outro lado, o advento da internet pode auxiliá-los em suas pesquisas. No entanto, as buscas virtuais acontecem individualmente, expressando uma ligação com o desconhecido, isto é, uma interação que permite, ao mesmo tempo, a omissão da identidade. Por isso, essas discussões, que ocorriam “a portas fechadas” para preservar o anonimato e a confiabilidade, tinham, normalmente, curta duração, de apenas um dia.

No segundo dia, os debates tomam outros rumos, “dando lugar a depoimentos pessoais, constrangedores” (BUARQUE, 2003, p. 20). Perante os colegas, essas manifestações envaideciam o falante. Contudo, essa maneira de agir revela um jogo entre a exibição e a omissão. Por algum momento, os escritores retiram, metaforicamente, as máscaras, que são imediatamente repostas. Elas incorporam a atividade do mostrar e do ocultar, apresentando-se como “expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais” (BAKHTIN, 2008, p. 35). Assim, os termos utilizados por Bakhtin evidenciam a zona limítrofe, em que os autores anônimos se situam, representada pelo signo do mascaramento.

Sobre o congresso, Costa afirma que “aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato” (BUARQUE, 2003, p. 20). A partir dessa comparação, apreende-se que os autores sofrem da mesma “doença”, o anonimato. As ostentações somente ocorriam nestes locais, servindo como um alívio terapêutico. Percebe-se que há, constantemente, a presença da dualidade. Eles tentam apresentar-se (exibir) a um

público constituído apenas por autores anônimos (omitir) e em um congresso também anônimo.

Assim como os participantes, no terceiro dia Costa tem seu instante de envaidecimento. Ele inicia a sua fala de forma tímida e receosa, mas que logo se apresenta sem temor.

Desculpando-me por me expressar em português, fiz um resumo do meu currículo, mencionei minha tese de doutorado, fui aplaudido, concedi em recitar alguns dos meus fraseados pausadamente, para que os intérpretes pudessem traduzi-los a contento. Em seguida expliquei o contexto de um ou outro trabalho, fiz alusão a personalidades que me deviam favores, daí a pouco estava a *desembuchar fragmentos embaralhados de todos os artigos que me vinham à cabeça. Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som.* (BUARQUE, 2003, p. 20-21, grifos nossos).

Nesse encontro, a ação de “desembuchar”, reforçada pela repetição do verbo “falar”, é o ápice da revelação para o escritor anônimo. Por outro lado, ao desligarem o som, Costa se afasta do movimento de destaque, chegando ao seu esgotamento. Portanto, o som é o suporte utilizado pelos anônimos para alcançarem o realce, enquanto que a interrupção do aparelho sugere o retorno ao obscurecimento.

Depois de falar sobre seus escritos, que somente poderiam ser revelados nestes eventos por causa da discrição, Costa diz que “eu estava *leve*, eu estava *magro*, lá em cima me veio a sensação de ter ficado *oco*” (BUARQUE, 2003, p. 21, grifos nossos). A gradação demonstra um desapego a algo incomodativo. Primeiro, sente-se “leve”. Esta sensação traduz o alívio após falar sobre seus artigos, ou uma parcial liberdade possibilitada pela reunião. Conseqüentemente, em um segundo momento, apresenta-se “magro”. Entende-se que a “gordura” (opressão) estava a ponto de se extinguir. A magreza, alegoricamente, também exerce o sentido de insignificância, denotando que, devido à manifestação, Costa estava ficando sem importância, já que o seu valor está em ser um *ghost-writer* e, ao revelar-se, independente da circunstância, perde o mérito do sigilo. Assim, ao se encontrar “oco”, mostra-se uma qualidade vazia e insignificante, porém livre de qualquer opressão.

Já no quarto dia do encontro, Costa relata que a reunião sucedeu mais silenciosamente. Os escritores falavam baixo e distante do microfone, pois era a última jornada do congresso. Entende-se o silêncio como a dissipação da vanglória. Já o microfone, instrumento ampliador do som, tem como objetivo destacar a voz em

meio a diversas outras vozes. A distância desse objeto e seu pouco volume remetem ao retorno da discrição. Portanto, como haviam reocupado a posição de confiabilidade, as homenagens foram enunciadas às pessoas menos discretas:

a companheiros ausentes, falecidos no abandono, ou internados em asilos para esquizofrênicos, ou ainda delatados, identificados publicamente, alguns até perseguidos e condenados em seus países por delito de opinião, profissionais que por princípio opinião não têm. (BUARQUE, 2003, p. 22).

Eles mencionam todos que estavam ausentes no evento e, conseqüentemente, que não teriam prejuízos por serem temas de discussão. Porém, muitas alusões refletem o próprio orador. As primeiras referências são aos omissos: os “companheiros ausentes”, que desapareceram, ou melhor, que estão ocultos entre os próprios anônimos. Os “falecidos” inexistem, pois a vida foi destituída (“falecimento”) em um momento de desatenção (“abandono”). Esse falecimento é interpretado como o término do anonimato e o início de uma reputação, surgida devido a uma negligência. Metaforicamente, os “asilos para esquizofrênicos” reportam-se aos “encontros de escritores anônimos”, já que o asilo, assim como o encontro, serve para abrigar as pessoas. O primeiro local acolhe doentes mentais, caracterizados por terem alucinações. No segundo, os “doentes mentais” são os escritores, que sofrem de perturbações autorais, atingindo instantes de devaneios. As últimas referências são aos revelados. Os “delatados” tornaram-se visíveis perante o público, por isso acabaram “identificados”. Entretanto, alguns foram “perseguidos e condenados” por “delito de opinião”. Nesse contexto, este termo adquire uma ambigüidade inerente ao acusado. O delito é cometido por pessoas que têm voz, que se manifestam. Porém, os *ghost-writers* não possuem opinião. A própria palavra “delito” pode ter o sentido de “falta”. Logo, são pessoas julgadas por não assumirem uma opinião. Desse modo, essas contradições representam, mais uma vez, o conflito entre o revelar e o velar vivido pelos escritores anônimos.

No encerramento, “houve discursos em defesa dos direitos de privacidade e livre expressão, mas a proposta de se redigir uma carta aberta foi de pronto rechaçada; afinal, jornal algum publicaria um abaixo-assinado de escritores que nunca se assinam” (BUARQUE, 2003, p. 22). Como teriam “direitos de privacidade” e “livre expressão” autores que não são expostos e nem expõem suas manifestações

publicamente? Eles pretendem revelar problemas que os incomodam, ao mesmo tempo em que decidem velá-los, por isso abdicam de elaborar a “carta aberta”.

Assim termina o encontro, sem nenhuma publicação do que foi discutido, pois eram autores anônimos que se fazem e desfazem no próprio anonimato. Finalmente, todos se dirigem a um lugar soturno, “cada qual entrou num túnel” (BUARQUE, 2003, p. 22), reocupando as suas respectivas posições anônimas na sociedade, uma vez que o “túnel” é uma passagem coberta que sugere uma capa ou um disfarce, além de ser um local subterrâneo, agindo como uma metáfora da obscuridade e do secretismo.

6 Considerações Finais

O conflito, portanto, é uma característica específica do protagonista. Ele ambiciona a vaidade ao mesmo tempo em que resguarda a confiabilidade. Além de que a vaidade aumenta proporcionalmente ao anonimato. Como a sua exibição e o seu orgulho abrangiam unicamente o panorama sombrio e discreto, ele se revelava para as pessoas que, em seus ofícios, também são anônimas, como ocorriam nos encontros dos *ghost-writers*.

O nome “Costa” se manifesta como um signo que sintetiza esse jogo entre o mostrar e o ocultar. A disposição do personagem acontece inversamente, pois tudo era virado ao contrário, voltado para as costas:

(...) as pessoas cruzando pelas minhas costas (BUARQUE, 2003, p. 14, grifo nosso).

(...) me sentava de costas para as costas dele (BUARQUE, 2003, p. 23, grifos nossos).

Levantei-me com a arma em riste e saí andando para trás, pois não daria as costas a uma gentalha tão sinistra (BUARQUE, 2003, p. 54, grifo nosso).

(...) as pessoas cruzavam pelas minhas costas falando frases sem pé nem cabeça (BUARQUE, 2003, p. 58, grifo nosso).

(...) eu não entendia por que ela falava essas coisas de costas para mim (BUARQUE, 2003, p. 101, grifo nosso).

Etc.

Assim, o revelar e o velar remetem ao conflito da identidade autoral do protagonista. Este choque perpassa todo o romance proporcionando uma batalha

entre omitir seu ofício e mostrar o seu escrito. Os seus relacionamentos, os congressos de autores anônimos, os quartos dos hotéis, a raiva provocada por indícios pessoais em seus trabalhos e os incômodos na agência denunciam o conflito de sua identidade, que atua em função do signo da confiabilidade e como o cerne para a compreensão dessa complexa e admirável obra de Chico Buarque.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do problema. In:_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. p. 1-50.

BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In:_____. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p. 31-39.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Revisão técnica de Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste: as fraturas identitárias de ficção. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, Fredric. O Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo. In.: KAPLAN, Elizabeth Ann. *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Organização de E. Ann Kaplan. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

MAINARDI, Diogo. *Edna entendeu tudo*. *Veja*, edição 2121, p. 163, 15 jul. 2009.

MILLER, Martha LaFollete. *A escrita de uma vida: Budapeste*, de Chico Buarque. *Revista Eutomia*, Recife, 2009, ano II, nº 1, p. 130-142.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

Volume 11, n.1 (2017) - ISSN 2175-3687

SEOANE, Antonio Ferreira; FORTES, Paulo Antonio de Carvalho. *A percepção do usuário do Programa Saúde da Família sobre a privacidade e a confidencialidade de suas informações*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-12902009000100005&script=sci_arttext#back1>. Acesso em: 18 set. 2010.

ZENI, Lielson. *Budapeste – Chico Buarque. Bonde*, Londrina, 07 jul. 2004. Disponível em: <http://www.bonde.com.br/bonde.php?id_bonde=1-14--1354-20040707>. Acesso em: 23 nov. 2010.

WISNIK, José Miguel. *O autor do livro (não) sou eu*. Disponível em: <<http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>>. Acesso em: 12 out. 2008.