

“Chico Buarque” e o coral de ventríloquos: a função autoral em Budapeste

Andréia Delmaschio - (doutoranda em Ciência da Literatura, Estudos Culturais e Pós-coloniais, UFRJ)

Budapeste, livro lançado em 2003 sob o nome de Chico Buarque, inaugura, já na forma como são dispostos na capa o título e o nome do autor, uma série de relações especulares através das quais a questão autoral, entre outras, será trazida à tona ao longo da narrativa. Aberto o livro, as palavras postas na capa como que se refletem na contra-capas, onde os nomes da obra e do autor - “*Budapeste*, Chico Buarque” - aparecem invertidos com relação a sua posição na capa, e transcritos: *Budapest*, Zsoze Kósta (inscrição fonética de como o brasileiro José Costa percebe a pronúncia de seu nome na Hungria).

O espectro reflexivo anuncia o profuso jogo identitário que se inicia. A partir do estranhamento causado por um livro em cuja capa figuram dois títulos e dois nomes de autor, uma série de paradoxos formará o jogo em que entram em questão elementos reversíveis em torno da idéia de autoria e dos sentimentos que a envolvem: valor, autoridade e propriedade. Dividindo de maneira radical o *status* autoral com um de seus personagens - o *ghost-writer* José Costa -, elevando-o, no arranjo dado à publicação, à condição de co-autor, “Chico Buarque” permanece, no entanto, no dorso do livro, como o nome daquele que responde juridicamente pela publicação. A narrativa demonstrará as razões dessa opção inusitada.

Antes de adentrarmos mais efetivamente *Budapeste* é fundamental lembrar algumas afirmações já feitas acerca da questão autoral, especialmente as de Michel Foucault e Roland Barthes. As colocações de Foucault acerca da “costura enigmática da obra e do autor” foram desenvolvidas na proposta de aprofundamento da análise da função autoral nos discursos, apresentada em comunicação à Sociedade Francesa de Filosofia em 1969. Na ocasião o pensador expõe, entre outras idéias, a de que a noção que temos de *autor* (as aderências

históricas que ela aceita, condicionadas sempre, é claro, a determinada cultura) é reflexo da noção que fazemos de *obra*. Inicialmente, Foucault lembra que a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história do conhecimento, autor e obra sobrepondo-se a unidades como as de gênero (literário) e conceito ou tipo (de filosofia). Foucault opta por não enveredar pela análise histórico-social do personagem “autor” e de seu surgimento, e sim pelo estudo das relações do texto com o autor, observando como o texto aponta para essa figura que lhe parece anterior e exterior.

Levanta, então, junto com a pergunta-título da conferência, “O que é um autor?”, a outra questão: “O que é uma obra?”. Uma *obra* não é aquilo que escreveu aquele que se designa por *autor*? Se supuséssemos um autor, designaríamos obra tudo que ele deixou? É um problema ao mesmo tempo técnico e teórico: “Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?” (FOUCAULT, 1992, p.38). A questão da obra, portanto, se mostra tão complexa quanto a do autor, e de nada servirá permanecer no campo da tautologia.

As considerações de Roland Barthes, mais radicais que as de Foucault no que respeita à “desimportância” do autor diante do que seria, modernamente, a escrita, ecoam inclusive na ocasião da comunicação do pensador francês, posterior em um ano à publicação do curto e contundente ensaio de Barthes. Alguns dos questionamentos postos a Foucault por seus interlocutores após a comunicação parecem basear-se antes nas afirmações de Barthes sobre “a morte do autor”, nome de seu ensaio. Ali o semiólogo aponta a junção forçada que faz a crítica entre autor e obra a partir do “diário íntimo” do escritor como uma necessidade de destacar tiranicamente a pessoa do autor, conferindo a seus gostos, suas paixões e histórias a importância que deveria ser dada à escrita: “a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p.50). Para Barthes, suprimir o autor em proveito da escrita é restituir ao leitor o seu lugar.

O texto “de Chico Buarque” leva a refletir sobre essas colocações. José Costa, o “narrador” (a categoria, aqui, permanece entre aspas), é autodenominado “autor anônimo”. A expressão toca o paradoxo, já que a idéia de autoria solicita a existência de um nome, e um nome que identifique, de preferência sem ambigüidades, um determinado indivíduo. Ele escreve, sob encomenda e mediante pagamento, variados tipos de texto, desde panfletos religiosos até romances autobiográficos. Sua clientela inclui tanto *ghost-writers* de grandes estadistas quanto o presidente da Academia Brasileira de Letras, o que o faz experimentar sensações que vão de um duplo anonimato a uma meia-autoria, já que, como lembra Foucault, diferentemente do que consideramos como sendo uma obra, um panfleto ou um documento, por maior que seja sua importância, pode ter um redator, mas jamais terá um autor. O trabalho do escritor anônimo o leva assim à vivência vertiginosa do entre-lugar autoria-anonimato. Mais que um simples mau caráter que produz textos para vender, José Costa é a encarnação monstruosa dos diversos elementos envolvidos hoje no *mercado editorial*, expressão que já traz em si uma contradição sutil, diluída pelo uso, na relação por vezes perversa de mútua dependência entre a produção literária e o destino final do objeto livro.

Retirada à obra de arte a transcendência que a ligaria a uma profunda subjetividade, a uma individualidade inconfundível ou ao desejo de externamento de um dom inarredável, desponta o risco de restar dela, no estágio atual, basicamente o caráter de produto comercializável. Para aqueles, como José Costa e seu sócio, que fundam a “fábrica de textos” (BUARQUE, 2003, p.17), importa produzir, distribuir a “mercadoria” e lucrar com ela; não necessariamente nessa ordem.

Mediante o conjunto de questões que cerca atualmente a função autoral, não basta realizar o féretro do personagem autor, é preciso refletir ainda sobre a força do seu espectro. Nesse sentido, a análise de Michel Foucault parece adiantar-se à de Roland Barthes. Ao contrário do que entenderam alguns dos interlocutores de Foucault na ocasião de sua fala, o que o pensador anuncia não é a *morte do autor*, e sim a necessidade de que se pense o estatuto que cerca o conceito de autoria em cada contexto, lembrando que “a ‘função autor’ é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no

interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p.46). A tentativa é de localizar a lacuna deixada pelo suposto desaparecimento do autor. Que aberturas ele deixa a descoberto? O que é, enfim, um nome de autor? Como funciona? A proposta de Foucault não é pela indiferenciação; é antes pelo encaminhamento no sentido de uma possível teoria da obra, inexistente, e, de modo mais amplo, conforme já propusera em outras ocasiões, de uma história dos discursos.

A relação do escritor anônimo ou escritor-fantasma com “seus” textos, com os assinantes destes, com o público leitor e com o mercado em geral não é simplificada pela ausência de seu nome. Pelo contrário, ele é posto numa situação em que experimenta lugares e funções indefiníveis entre o privado e o público, entre autoria e anonimato. José Costa personifica o que chamamos o paradoxo da *anônima autoria*, do que escreve mas não pode – ou mesmo não quer – assinar, alegando razões *a priori* inusitadas, como a que solicita inclusive “direitos de privacidade”. Se se fala em direitos autorais, por que não se aceita a existência do direito de escrever um texto e não o ligar ao próprio nome?

A questão é ainda mais complexa do que parece a princípio, já que o próprio sistema da escrita, sobretudo como se desenvolve hoje, torna ralas as barreiras de determinação autoral, mediante a farta utilização do pastiche, do plágio e da citação - apenas para citar os exemplos mais óbvios -, a ficção convidando a um sem fim de simulacros e armadilhas especulares em que o nome do autor é apenas um dos elementos, dificultando inclusive uma clara delimitação entre real e ficcional, como se fazia até bem pouco tempo sem grandes problematizações. Como determinar então os limites da personalidade autoral e normas éticas que regulem as possibilidades de uso e apropriação de textos? E ainda: De que modo algumas editoras conseguem na lei a fenda que lhes permite empregar normalmente os chamados “redatores”, pessoas que escrevem textos que serão comercializados sob os nomes de “escritores” conhecidos, que lhes aplicarão, assim, a sua *griffe*? São perguntas a serem consideradas.

Historicamente, é concomitante à transformação dos textos em livros e dos livros em objetos de comercialização que ocorre o surgimento do autor, condicionado à sua possibilidade de ser penalizado pela transgressão que toma os discursos. Antes de o discurso ser preso numa rede de posses, ele foi um ato carregado de riscos. Instaurado o regime de propriedade para os

textos, a possibilidade de transgressão tornou-se típica do ato de escrever. Numa espécie de mecanismo de compensação, a introdução da figura do autor no circuito de propriedade pede dele que devolva à escrita os benefícios de propriedade, praticando sistematicamente, a partir de então, e cada vez mais, a transgressão.

É de se notar que, em *Budapeste*, os próprios *autores anônimos*, no encontro anual que realizam, discutem questões como ética e penalização legal, preocupações que os põem no lugar de, ao mesmo tempo, verdadeiros produtores e, ironicamente, possíveis vítimas de uma apropriação indevida. Indiretamente, conduzem ao questionamento: Quem é mormente vitimado nesse jogo que tem a escritura como campo? O que impede um escritor de vender seu trabalho como qualquer outro prestador de serviços? A que jazigo obscuro da modernidade que lhes deu o berço se recolheram, na era da informática, os direitos autorais, inclusive os daqueles escritores anônimos que burlam conscientemente a norma? Enfim, o que exatamente, além dos lucros advindos da comercialização do produto, os direitos autorais tentam ainda trazer sob proteção?

Impõe-se a necessidade de definir - ou ao menos problematizar - o que, afinal, diferencia o labor escritural dos demais, na sociedade contemporânea, e o que prende a obra ao autor de modo diverso daquele com que se ligam os produtos em geral a seus produtores. Se observarmos o exemplo que temos em *Budapeste*, em que José Costa é um autor anônimo de textos que comercializa mas dos quais psicologicamente nunca se livra, veremos que a relação não é simples, e que mesmo para aqueles que não se assumem enquanto autores, o fenômeno da autoria, com alguns dos traços que modernamente lhe foram agregados, persiste. Vejamos a declaração do *ghost-writer* José Costa sobre a sua produção no anonimato:

E novos artigos me eram solicitados, e publicados nos jornais com chamada de capa, e elogiados por leitores no dia seguinte, e eu agüentava firme. Com isso a vaidade em mim se acumulava, me tornava forte e bonito, e me levava a brigar com a telefonista e a chamar o office boy de burro, e me arruinava o casamento, porque eu chegava em casa e já gritava com a Vanda, e ela me

olhava arregalada, não conhecia os motivos de eu estar assim tão vaidoso”
(BUARQUE, 2003, p.18).

Até certo ponto não importa o fato de os livros não serem assinados por ele, porque a vaidade da autoria, culturalmente arraigada, prescinde, quase paradoxalmente, da evidência pública, suplantando o seu alcance costumeiro quando vivida secreta e solitariamente, como consta do relato de José Costa. O orgulho que confessa mostra que a profunda importância dada à autoria, nas redes de poder que emaranham nome de autor e obra, continuam presentes mesmo nos textos de *falsa autoria*. Na verdade, José Costa - como de resto todo escritor - interioriza (e anterioriza) um público imaginário, estando ou não, os textos que escreve, registrados em seu nome.

Considerando primeiramente que os nomes de autor são nomes próprios e que portanto carregam a mesma problemática que estes, Foucault indica contudo alguns elementos de problematização. O primeiro deles é o fato de que um nome próprio (e portanto também um nome de autor) não constitui simplesmente uma indicação, indo além disso e caminhando para uma espécie de descrição. A essa analogia inicial entre nome próprio e nome de autor, acrescenta-se uma diferença básica: logicamente, um *nome de autor* agrega a si um conjunto de projeções que o *nome próprio* não agrega, a exemplo das relações que se estabelecem entre o nome do autor e o conjunto da obra, em que há signos que reenviam para o autor, e que atuam diferentemente nos discursos desprovidos da função autoral.

A partir das considerações feitas, pode-se notar que também o nome “Chico Buarque” não se desvincula das idéias que vigem, no imaginário público, a seu respeito, e isso interfere no modo como lhe recebemos a obra. Até que ponto será possível (e necessário) isolar o romancista do compositor ou do dramaturgo no ato de recepção da obra? E a questão logicamente não se resume a esses rótulos, trazidos aqui como exemplo. O nome “Chico Buarque” não é mais, puramente, um nome próprio. Nem para o “público”, nem para o próprio Francisco Buarque de Hollanda. Há nos discursos providos da função autoral uma pluralidade de “eus”, uma legião de *personas* que no caso de *Budapeste* denominamos *o coral de*

ventríloquos. São essas *personas* que se superpõem ali, emitindo vozes cuja fonte é impossível recuperar, ou que não se sabe ao certo de onde vêm. Em vários níveis isso se dá: a iniciar pelo nome “Chico Buarque”, impresso na capa e indicando aquele que cria personagens, ou seja, empresta a eles a “sua” voz. Alguns personagens funcionam eles também como verdadeiros ventríloquos, no universo da narrativa: José Costa (Zsoze Kósta) comercializa os textos que escreve, ou seja, sua “voz” sairá pelas “bocas” de outros, como Kaspar Krabbe e Kocsis Ferenc. Aquele lhe encomenda um romance e a este ele entrega, gratuitamente, um belo livro de poemas em magiar, o idioma húngaro.

Ao final da narrativa aparece o personagem denominado apenas Sr..., a princípio um típico “personagem secundário” (aliás excessivamente típico). É ele quem escreve a autobiografia cuja autoria imputa a Zsoze Kósta, sendo mais um que empresta sua voz - nesse caso sem que tenha sido solicitada -, transformando Zsoze Kósta de ventríloquo em boneco. Quando o *ghost-writer* lê a “sua” autobiografia, surpreende-se de repente do outro lado do jogo, transformado em personagem, marionete guiada pelos fios da narrativa do Sr....

Acostumado a ver seus textos serem publicados sob os nomes de outrem, José Costa prova o gosto estranho de ver lançada sob seu nome uma história que jamais escreveu. A *falsa autobiografia* de Zsoze Kósta se chama *Budapest* e consta que traz na capa a mesma cor que *Budapeste*, iniciando-se ambos os textos, inclusive, com as mesmas palavras, que são: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira...” (BUARQUE, 2003, pp.172-173 e, igualmente, p.5). Mais que livro “dentro” de livro - temática metalingüística já reiterada pela literatura moderna -, um livro literalmente *saindo* do outro, numa rede vertiginosa de *simulacros de simulacros*.

O romance *Budapest*, lançado na Hungria, compõe assim a outra faceta do livro de Chico Buarque. Como num coral, as vozes se alternam, e com elas os papéis. Alimentando ainda mais o paradoxo da função autoral, o único personagem *nomeadamente sem nome* do livro, o tal Sr..., se revelará o seu “verdadeiro autor”, enquanto que agora o nome “Chico Buarque”, *a priori* designativo do “autor real”, dividirá com os demais a condição de mais um nome, ou mesmo de mais um personagem (de si mesmo e de certo modo do Sr...). O “verdadeiro autor”, como

identidade singular, redutível a um indivíduo, essa figura que estamos acostumados a perseguir, não pode ser delimitada de forma simples na escrita de *Budapeste*, assim como também não o pode em inúmeros outros exemplos da escrita contemporânea. Embora retornemos sempre ao *nome do autor* como amparo discursivo, é para avançarmos depois na compreensão de sua existência paradoxal e fantasmática diante da escrita, como uma *persona* entre outras.

Notemos então que, iniciando-se *Budapest*, de Zsoze Kósta, ao final de *Budapeste*, é ao término do livro húngaro que encontraremos a capa com os nomes “*Budapeste*, Chico Buarque”. Por esse ponto de vista, “Chico Buarque” desponta como personagem do *misterioso* “Mr...”, alcunhado simplesmente assim no crachá do “encontro anual de autores anônimos”. De um certo modo também *Budapeste* é, portanto, a *falsa autobiografia* de Chico Buarque, assinada por Zsoze Kósta no interior da narrativa, mas escrita por um certo Sr.... Tendo sido sua autoria imputada a Zsoze Kósta, podemos dizer que a criatura se rebelou contra o criador, exigindo uma leitura ao contrário e fazendo com que o nome “Chico Buarque” seja um último elemento a ser considerado, suplementar aos demais *nomes próprios* presentes na narrativa.

Ao término da leitura de *Budapeste* será possível ainda afirmar que se trata *apenas* de um livro? A resposta é óbvia somente se se pensa no sentido mais comum de livro como suporte material, definição que nos parece ser também problematizada ali. O texto de Chico Buarque traz à tona questões relacionadas ao trabalho da escrita e a sua inserção no mercado, hoje. Ao mesmo tempo, induz a perguntas como: O que é um autor? Até que ponto é possível seccionar autor, narrador e personagem? De que modo se emaranham num texto o inventado e o vivido; como é possível falar-se, ainda hoje, de algo como um sujeito da escrita? Que envolvimento legais acarreta a existência do discurso feito sob encomenda e no anonimato? A problematização da função autoral faz parte desses anseios. Diante de experiências de escrita (e leitura) complexas como as que oferece *Budapeste*, é necessário à crítica rever conceitos esvaziados ao longo do tempo, para que consiga alguma proximidade (sem a ilusão de pleno desvendamento) de parte da ficção contemporânea e da problemática que ela insinua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[58] GARRAFA. vol. 2, n. 03, Maio - Agosto / 2004 p. 51-59. ISSN 18092586.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 318 p.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 174 p.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. 87 p.