COMO PROGREDIR DE SOMBRA: O HERÓI DE *BUDAPESTE*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p121-135

Sérgio Alcides

RESUMO
No romance *Budapeste*, Chico Buarque retoma o artifício literário do duplo, experimentando seus diversos recursos e lugares-comuns de modo frenético e vertiginoso. Assim como Jorge Luis Borges restaura com ironia "o fatigado tema do duplo", antes elaborado por mestres como Edgar Allan Poe e Robert Louis Stevenson, Chico o renova por meio da paródia e do pastiche. Entretanto, seu procedimento parte de uma inversão do esquema original: o herói de *Budapeste* não é alguém que vai vivenciar o inquietante encontro com um duplo; como *ghostwriter*, José Costa é ele próprio o duplo de seus vários clientes. Desse modo o romance apresenta uma audaciosa crítica às formas contemporâneas da individualidade.

PALAVRAS-CHEVE: duplo; ironia; paródia; pastiche; crítica; indivíduo moderno.

ABSTRACT
In his novel *Budapest*, Chico Buarque resumes the literary device of the double, experimenting with its several resources and commonplaces in a frantic and vertiginous way. Just as Jorge Luis Borges restores with irony "the weary theme of the double" as it was elaborated by previous masters like Edgar Allan Poe and Robert Louis Stevenson, Chico renews it by means of parody and pastiche. Yet his procedure starts by inverting the original scheme: the hero of *Budapest* is not someone who will experience the uncanny meeting with a double; as a ghostwriter, José Costa is himself the double of his many clients. Thus the novel dares to present a powerful criticism of the contemporary forms of individuality.

KEYWORDS: double; irony; parody; pastiche; criticism; modern individual.

O que ocorre com a reduplicação da duplicata em série: parece este, o problema elaborado em *Budapeste*. Uma sucessão vertiginosa de espelhamentos e inversões inquietantes estrutura toda a narrativa, de maneira a contrapor o narrador a seus clientes, sua esposa e sua amante, sua cidade e a outra cidade, sua língua e a outra língua, e por fim sua escrita anônima e a escrita de outrem, mas a ele atribuída. Tudo culmina com a assimilação do herói, o *ghostwriter* brasileiro José Costa, à imagem do escritor Zsose Kósta, sua contraface húngara, que alcança um reconhecimento que ele nunca teve — a autoria — e assina em idioma estrangeiro um suposto relato de sua vida. Surge então o livro dentro do livro, chamado *Budapest*, para fechar uma espiral que finalmente redobra o próprio Chico Buarque, autor de *Budapeste*. A publicação, de capa cor de mostarda, é e ao mesmo tempo não é o romance que o leitor tem nas mãos — cuja primeira edição brasileira, aliás, tem a capa da mesma cor.

Seria o "fatigado tema" do duplo, na expressão de Jorge Luis Borges (1989, p. 378). Mas um tema é só um problema: não é rima nem solução. A constatação serve apenas para um começo de conversa. Resta questionar o que está fazendo em *Budapeste* o recorrente jogo das duplicações, a fim de qualificá-lo e tentar compreendê-lo melhor nessa ocorrência particular. Um primeiro passo para tanto pode ser a verificação de como a fadiga de um processo literário, para um autor, se transforma no outro em paroxismo e explosão. Chico entra — a força de muito sarcasmo — numa cadeia de duplicidades presente na própria tradição da literatura: apresenta-se como um outro Borges, assim como este gostava de se

estilizar como um outro Robert Louis Stevenson. Mas entre cada autor e seu sucedâneo, no fundo se agrava uma crise. Ao receber o bastão do criador da estória de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, Borges dá um banho de ironia no jogo da duplicação. Agora Chico o retoma das mãos do poeta do *Elogio da sombra*, apenas para recobri-lo com o mais desabusado pastiche. As várias etapas coincidem com o arco histórico ao longo do qual a concepção moderna de sujeito se afirma e vai se tornando cada vez menos viável, até perder a validade.

Entretanto, em todas elas, permanece em questão o mesmo enigma: o *eu*, ou *Self*, sua aspiração à inteireza e a uma autocoerência improvável, sua moderna capacidade de tomar distância de si e avistar-se no espelho da consciência reflexiva, mais seu convívio inconsciente com um estranho lá dentro, que teima em lhe perturbar o sono e é capaz de levá-lo ao divã da psicanálise. Na poltrona, atrás, pode estar sentado Otto Rank, que entre os colaboradores de Sigmund Freud se destacou também por sua obsessão pelo duplo. Ele mostra bem como o tema marca a própria origem moderna da literatura, no contexto do primeiro romantismo alemão (Rank, 1958, pp. 67*ss*). Terá sido Jean Paul quem cunhou o termo *Doppelgänger* (aquele que "anda em duplo", literalmente, e que "caminha ao lado"), em plena era das revoluções, nos finais do século XVIII. Pouco depois o tópico se difunde, por exemplo com a estória de Schlemihl, "o homem que perdeu sua sombra", criatura de Adelbert von Chamisso, ou em diversas narrativas da obra de E. T. A. Hoffmann, o grande mestre da "infamiliaridade" ou "estranheza familiar" (*das Unheimliche*), com o efeito de inquietação estudado por Freud num de seus ensaios mais conhecidos (Freud, 2010).

Para Rank, os românticos alemães se serviram do duplo a fim de "examinar as profundezas do *Self* humano" (*cit.*, p. 68). A essa ambição, na esteira deles, outros escritores acrescentaram o desejo de conhecer a fundo o desamparo existencial da mesma espécie, como no conto "William Wilson", de Edgar Allan Poe, ou as perversões dela, como na famosa novela de Stevenson ou no romance *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski. Já em narrativas de Borges como "O sul", "Os teólogos" e "O outro", o objetivo é antes questionar ou até mesmo solapar o pressuposto das profundidades, expondo-as como ilusão. Como assevera um especialista, na obra borgiana por vezes "o duplo funciona como um poder ético,

uma voz da verdade, que despe o sujeito original de suas ilusões, forçando-o a reconhecer a própria insubstancialidade" (Gyurko, 1976, p. 194). O *eu* então se descobre um simulacro, um duplo de seu duplo. É este que vem redimi-lo de sua condição de fato superficial, "expungindo uma realidade de insignificância, humilhação e ignomínia" (*idem*, p. 199).

O contexto histórico desse questionamento ainda é o da vigência da concepção moderna de um sujeito inteiro, sem arestas ou fraturas internas, senhor de suas representações, sempre idêntico a si próprio, como uma esfera — "solar", no dizer de Luiz Costa Lima (2000, pp. 163-225). O tema do duplo desde cedo se insinua, na literatura, como um desvio, ao privilegiar a personalidade cindida, ofuscada pela solaridade do indivíduo supostamente são. Pode ser que justo a fadiga dessa ênfase, tornada lugar-comum, se acumulasse em concomitância com os fatores que acabariam eclipsando o ideal de autonomia do indivíduo, sob a pressão da sociedade de massas e de outras clivagens do século XX. Quando Chico se apropria dos processos e dos truques da duplicação, no início do XXI, o individualismo moderno já é uma ideia tão anacrônica e relegada quanto um *gadget* da antepenúltima geração. O vazio do sujeito não se oculta sob a presunção de uma solidez inabalável; ao contrário, está aberto em pleno mercado de consumo, pronto para ser cada vez mais escancarado e cruamente exposto, de lá para cá, em diferentes redes sociais, *online*, diuturnamente. Não faz mais sentido duvidar do cheio: trata-se de fazer a crítica do vazamento que passou a ser dominante.

O tema do duplo, que tão relevantes serviços prestou à primeira causa, mostra-se em *Budapeste* ainda eficaz para atacar a segunda. Trata-se de um instrumento tão fatigado quanto o individualismo moderno, seu contemporâneo. Mas, se não serve mais para examinar profundezas, ainda pode fazer rir das superficialidades. Chico o encontra como um mecanismo em bom estado, em meio às tralhas de uma loja de antiguidades. Suas peças são o sol, o sujeito e a sombra, que se ajustam entre si como um ideal, um protagonista e um antagonista. O duplo caminha ao lado do sujeito como uma sombra inquietadora, resultante de uma projeção. O funcionamento a faz ganhar vida e transformar-se em fantasma ou assombração interessante por arranhar a própria reputação do sol. O que acontece

quando se aplica o mesmo jogo de peças onde a iluminação não é mais solar e os valores ideológicos são diferentes? E se as peças forem encaixadas de outro modo, com papéis invertidos?

É surpreendente que, com o abandono da suposta solaridade individual (quando a psicanálise passa a sentir mais a concorrência da indústria farmacêutica), também entre em eclipse a contracorrente da duplicidade subjetiva, que caminhou ao lado da outra desde o início, como uma sombra interrogativa. Já na abertura mesmo dos tempos modernos se insinua essa interrogação. É conhecida a passagem de Michel de Montaigne, que tanto fascínio despertou na tradição literária, desde Shakespeare até W. H. Auden e depois (ver Ellrodt, 1975, p. 44; e Mendelson, 2017, p. 410): "Mas somos, não sei como, duplos em nós mesmos, o que faz que, naquilo em que acreditamos, não acreditemos, e que não possamos nos desfazer daquilo que condenamos" (Montaigne, 1962, p. 603). Na descoberta do autoexame laico e franco, abre-se a consciência para as próprias inconstâncias e contradições, de modo a não poder fixar-se num ponto de vista estático, presumivelmente substancial, mas antes assumindo uma perspectiva sempre em movimento, aberta inclusive para a alteridade.

Mas seria conveniente observar que o reconhecimento arejado das inconsistências do *eu*, no mesmo ensaio, depende da anterior constatação de sua natureza vã: "por dentro", diz o pensador, somos "indigentes e necessitados", "sendo nossa essência tão imperfeita e sempre tão carente de melhoramento", porque "somos de todo ocos e vazios" (*idem*, p. 601). O ensaio se intitula "Da glória" (*Ensaios* II, XVI); mas seu problema é antes a "vanglória": "não será com vento e vozes que nos preencheremos" (*ibid*.). O vazio constitui o sujeito que examina a própria consciência, experimenta-se, *ensaia-se*, à falta de uma lei exterior que lhe defina (ver Costa Lima, 1993, pp. 29-37). Em *Budapeste*, a exorbitância do herói é entregar-se ao narcisismo por suas habilidades estilísticas, chegando a chamar de "meu livro" uma publicação que entregou para outro assinar, e deliciando-se com o sucesso de vendas de quem, sem ser autor, detém sua autoria: "aquilo me enchia de uma vaidade que havia muito tempo eu não sentia" (Buarque, 2003, p. 93). Cheio de "vento e vozes", José Costa se esqueceu de ler Montaigne...

Mas, afinal, quem é o protagonista de *Budapeste*? Um aspecto do duplo que a ironia borgiana deixa intacto é que, muito frequentemente, o outro-eu, embora fantasmal e às vezes alucinatório, revela-se mais forte do que o *Self* original, mais eficaz do que ele em seus objetivos e tarefas, mais destro em sociedade, e mais atraente. Por isso, o duplo ameaça trocar de lugar com o *eu*, condenando-o à sombra. Faz parte do esquema que o sujeito reaja e, na tentativa de eliminar o outro, autodestrua-se e pereça. Em "William Wilson", o assassinato do duplo significa, de fato, um suicídio. No romance já citado de Dostoiévski, o "senhor Golyádkin segundo" vai progressivamente obliterando o primeiro até levá-lo a um surto psicótico e à internação, mandando-lhe "beijocas de despedida" antes de sua própria imagem ir "rareando mais e mais" até sumir (Dostoiévski, 2013, p. 232). O sujeito pode terminar aniquilado, mas nem por isso o ponto de vista da narrativa deixa de ser o dele. É assim mesmo quando, ao final, o protagonista reconhece a si próprio como apenas "uma aparência, que um outro estava sonhando" – caso que ocorre no conto "As ruínas circulares", de Borges (1974, pp. 451-5). No texto "Borges e eu", o sujeito admite que um outro *Self*, o escritor que tem seu nome, tome a posse total de sua pessoa: "eu vivo, deixo-me viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica"; ao final, anota: "Não sei qual dos dois escreve esta página" (*idem*, p. 808). A referência de um *eu* sujeito à duplicação subsiste, ainda quando ele termine suprimido. Primeiro vem o *Self*, depois o duplo.

Em *Budapeste* não é assim, e pode ser apontada aí sua principal especificidade, na galeria de obras em que se inscreve. O *ghostwriter* já é por definição alguém que anda ao lado, como um duplo de aluguel. O ponto de vista da narrativa inverte o esquema tópico: não é o de um sujeito a ser dobrado e sim o de quem está disponível para dobrar outros. Daí o espanto de José Costa ao se deparar com o livro de Zsose Kósta: "(...) não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa" (Buarque, *cit.*, p. 172). Sua primeira reação corresponde à tentativa de eliminar essa espécie de "duplo-duplo": "Ameacei arrancar meu nome daquela capa" (*idem*). Mas ele — certamente envaidecido pelo sucesso da publicação junto ao público — logo aceita a autoria inesperada e, nos braços da mulher amada, declara com autoral solenidade: "somente por ti noites a

fio concebi o livro que ora se encerra" (p. 174). No entanto, até esse desenlace, tudo o que o vemos conceber são os relatos "autobiográficos" que serão atribuídos a outros personagens, secundários.

A profissão de José Costa é ser o duplo dos clientes de uma agência que vende textos, remunerado "mediante a entrega da mercadoria" (p. 15). Como observa Maria Augusta Fonseca, "o autor que opera a 'fábrica de textos' é também o braço automático que faz girar o moinho do mercado" e que acaba "escravizado por ele mesmo, e pelo sócio — o negociador a quem se sujeita" (Fonseca, 2007, p. 61). A alienação despersonaliza o escritor, que é pago "como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias" (Buarque, *cit*., p. 15). A mercadoria negociada por seu sócio, Álvaro Cunha, é nada menos que a autoria, juridicamente empossada pela assinatura do cliente sobre o texto redigido por José Costa. Despido da propriedade de sua escrita, resta ao redator-fantasma uma patética vaidade por seus recursos estilísticos, a serem computados no crédito de outra pessoa, com outra assinatura. "Meu nome não aparecia, lógico", explica o protagonista, antes de admitir, com resignação e uma nítida consciência de seu papel: "eu desde sempre estive destinado à sombra" (p. 16). Longe de se revoltar contra essa condição fantasmal, o *ghostwriter* confessa: "mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra" (*idem*).

Desde o início do romance, portanto, o leitor encontra José Costa à sombra de seus clientes. Mas é justamente a sombra o lugar do duplo. Rank, na sua longa dedicação ao tema, explorou o simbolismo da sombra, que remonta a culturas ditas primitivas, e teve grande importância na Grécia arcaica, onde ela era considerada uma manifestação da alma imortal (Rank, 1971, p. 59). Trata-se de um segundo *Self* que acompanha cada pessoa vivente: uma projeção do "hóspede estrangeiro" que segundo Erwin Rhode habita todo indivíduo. Seria "um duplo mais fraco (...) cujo domínio é o reino dos sonhos", de modo que, "enquanto o outro *Self* dorme, inconsciente de si mesmo, o duplo está desperto e ativo" (*apud* Rank, *ibid*., p. 60). A sombra, então, é o *éidolon* que duplica o sujeito visível e que, na Antiguidade latina, correspondia ao "gênio" que se oculta em cada um.

"Gênio, gênio", dizia Álvaro, em reação aos textos redigidos (e não assinados) por José Costa, mas falava "pensando noutras coisas", para a frustração do redator, porque "o Álvaro nunca pensava exatamente no que estava olhando" (p. 15). No mundo de *Budapeste*, os negócios importam mais do que o espírito tutelar, que entra na divisão do trabalho como *freelancer*, empregado à sombra de empresários, políticos, celebridades e pessoas de sucesso, com a tarefa de embelezar a imagem pública de seus clientes e dotar os desalmados pelo menos com a imagem de uma alma. Sua carreira é ir trocando de sombra, por não possuir sombra própria. Em várias culturas estudadas por Rank, os fantasmas são como "os espíritos, os elfos, os demônios e os mágicos": "não têm sombra, porque eles próprios são originalmente sombras" (1971, p. 61).

Rank explica como a sombra genial, embora para os antigos evocasse a vida eterna da alma, para a personalidade moderna supostamente unitária relembra a certeza da morte — e vem daí ser considerada agourenta a presença do duplo (1971, pp. 75-6). Podemos especular se o agouro não viria também da impugnação que o duplo levanta à própria presunção de ser unitário o caráter mais propriamente dual do sujeito. Seja como for, um acontecimento fundamental do tema é o encontro do sujeito com seu duplo, que dispara toda a peripécia. Em geral, o evento é funesto, ou acaba revelando-se como tal. No mínimo, nunca deixa de ser perturbador, como sempre é a chegada de notícias do inconsciente. Em Borges, a identidade pula da sombra e confronta o indivíduo autorreflexivo: "Encontrar-se consigo mesmo é, por conseguinte, ominoso" (2005, p. 77). Mas alguma vez José Costa se encontra consigo mesmo? Cheios de agouro e mal-estar são seus eventuais encontros com clientes, como o alemão Kaspar Krabbe, que publicou (e assinou) a história de sua vida escrita pelo mais talentoso redator da firma Cunha & Costa, seu "autobiógrafo". Mas o grande encontro da trajetória do herói de *Budapeste* é com sua própria "autobiografia", *Budapest*, dentro da qual ele passa a viver: "agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia" (p. 174); e por meio da qual ele próprio atinge uma celebridade pessoal até então inédita: "o autor do meu livro não sou eu", declara, honestamente, mas apenas desperta as gargalhadas de uma

audiência que ele nunca teve, e seu retrato aparece na primeira página do principal jornal da cidade, em pose de escritor bem-humorado.

Desse modo, a fonte em *Budapeste* é desde o início a sombra, não um *Self* particular, e o romance narra o percurso intricado de sua chegada até os *flashes* do noticiário, com idas e vindas entre o Rio e a capital da Hungria, os braços da esposa, Vanda, e a pele branquíssima da amante, Kriska. As andanças de José Costa começam quando ele aceita o convite para participar dos encontros anuais de uma impagável associação de autores anônimos, realizada em cidades como Melbourne, Istambul e, claro, Budapeste. Nas conferências, tudo estava cheio de "vento e vozes", dado o ressentimento dos participantes, "escritores" geniais privados da autoria e, com ela, de qualquer bafejo da glória. "Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato" (p. 20), diz o narrador sobre sua primeira experiência nesse meio, na Austrália. Os participantes, que não podiam assinar seus escritos, lá estavam "ostentando o nome completo no crachá" e disputando o microfone do auditório num "festival de vanglórias" (*idem*). Tomando a palavra, eles se gabavam de seus progressos de sombra em sombra, expondo a identidade de clientes: "ora (...) um grande estadista, ora um romancista laureado, um filósofo, um proeminente intelectual" *etc*. (*ibid*.). Mesmo José Costa já tinha no currículo "artigos escritos em nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro" (p. 16). "É um gênio", dizia Álvaro, citando-os, para fazer a propaganda do negócio e atrair novos contratos (*idem*).

No "hotel soturno" de Melbourne, José Costa se empanturra de vanglória, e deixa o salão de convenções às pressas; ao chegar a seu quarto, sobrevém-lhe o seu momento montaigniano, com "a sensação de ter ficado oco" (p. 21), mais a náusea pelo cheiro de bolor do "carpete alaranjado". A experiência não o impediu de, tempos depois, ao se ver por um acaso do destino em Budapeste, procurar logo um lugar qualquer para se hospedar, um Hotel Plaza, por exemplo, "porque em qualquer cidade do mundo existe um hotel com esse nome" (p. 47). Recolhendo-se, ou para esvaziar-se ou para evitar o tom do carpete, sua tendência é passar a noite "olhando para o teto" (pp. 21 e 62). A situação de abulia — seria uma honra indevida chamá-la de "tédio" — se repete em outros ambientes intercambiáveis e

incaracterísticos, a princípio neutros, que apesar da ocorrência ocasional de mofo parecem impermeáveis a qualquer forma de historicidade ou personalidade local. São os espaços de passagem que proliferam no mundo contemporâneo, já chamados por um antropólogo de "não-lugares". Qualquer apartamento de um Hotel Plaza, seja onde for, pode ser para o escritor anônimo uma casca ideal. O "paradoxo do não-lugar", segundo Marc Augé, é que "o estrangeiro desgarrado em país que ele não conhece (o estrangeiro 'de passagem') não se reencontra senão no anonimato das autoestradas, dos postos de combustível, das grandes lojas ou das cadeias de hotéis" (Augé, 1992, pp. 133-4).

Budapeste está cheio de ambientes desse gênero, e têm sido observadas as frequentes alusões do romance a elementos do mundo globalizado e pós-moderno (*cf*. Nitrini, 2008, pp. 194-5; e Fonseca, 2007, p. 61). José Costa, com os olhos no teto, é no seu quarto de hotel um não-indivíduo encaixado no seu provisório não-lugar. Embora sua existência fictícia não contribua muito para o argumento do citado antropólogo, que no final do século passado falava em "supermodernidade", que definia pelo "excesso de tempo" (Augé, *cit*., p. 42), mas no início deste já parecia clara a desrealização do tempo na vasta redução de toda a experiência aos novos espaços de comunicação e intercâmbio, sendo a mais extensa alegoria do fenômeno a vida toda mergulhada na *internet*, a rede onipresente, onde o *télos* da linearidade temporal abolida se dilui na proliferação dos *hyperlinks*.

Budapeste é um romance desse tempo achatado — impressionante também por antever tanta coisa que ainda estava por vir — em que a experiência vivida não se sedimenta nem nos lugares nem nos indivíduos, antes se espalha e se dissipa numa exposição tão completa quanto fugaz. De fato, os episódios que José Costa narra de maneira não-linear transcorrem na tela da narrativa como numa *timeline*, que só não pode ser chamada de "incessante" porque, no final, duplica-se sobre si mesma com o artifício do livro dentro do livro, onde mergulha e continua, sugerindo, depois da espiral, um círculo. Trata-se, é claro, de uma "imensa anedota" (Wisnik, 2004, p. 162), na qual o "anônimo radical" é "a outra face do medalhão" (*idem*, p. 159). Mas a radicalidade maior não é a do herói fantasmal e sim a propriamente romanesca, diabolicamente crítica. Seria o húngaro "a única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita" (Buarque, *cit*., p. 6). Então

é para ela que o herói de Chico rumaria, como provação definitiva e teste final para seu caráter de não-personagem, retrato de não-indivíduo, figura de não-autor — mas também sombra móvel que põe em causa o próprio tema da autoria do romance e sua inusitada construção.

Maria Augusta Fonseca destrinçou detalhadamente as "diabruras" verbais da obra, sobretudo as de caráter onomástico, chegando a revelar como o nome de um cliente duplicado por José Costa — o poeta húngaro Kocsis Ferenc — evoca secretamente o nome do autor do romance: "Lido ao contrário, Kocsis também mostra semelhanças sonoras com Chico, diminutivo de Francisco, Ferenc em húngaro" (Fonseca, *cit*., p. 58). A crítica ainda introduziu um personagem a mais — o saudoso István Jancsó, grande historiador húngaro que se radicou no Brasil — que lhe esclareceu a origem dos nomes magiares de vários personagens secundários, buscados na escalação do time da Hungria na Copa de 1954. Sandra Nitrini apontou uma inversão importante, na relação entre *Budapest* e *Budapeste*: "em vez de o romance real conter o romance fictício, o romance fictício contém o real" (Nitrini, *cit*., p. 198).

Nesse gênero de colapso ou mescla do real com a ficção também podem ser enumerados os artifícios técnicos em que a coisa narrada (fictícia) se mistura com o modo de narrar (real); por exemplo, no quiasma de duplicações envolvendo José Costa e seu cliente alemão Kaspar Krabbe, "cujo" livro se inicia pela rememoração de sua chegada ao Brasil, terra estrangeira, assim como o herói de *Budapeste* começa seu relato relembrando seus primeiros tempos na Hungria. "Eu era um jovem louro e saudável" — escreve José Costa, assumindo a pele do alemão — "quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa" (Buarque, *cit.*, p. 38). No contexto, a escrita mistura sem transições evidentes o relato do *ghostwriter* com o produto de seu *ghostwriting*, ressumando o narcisismo do duplo, admirado com o próprio estilo, em contraste com o flagrante mau gosto e os surrados lugares-comuns de suas invenções. Krabbe é o "autor" de *O ginógrafo*, que pela pluma de seu genial José Costa nos conta: "e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa" (p. 39).

Por meio de uma fascinante dissociação entre a narrativa e o narrador em primeira pessoa, o romance escarnece de seu herói. Um dos recursos para isso é a paródia velada com que ele também duplica, por exemplo, uma fonte clássica como *O duplo*, de Dostoiévski. O jogo se dá quando José Costa chega à agência de textos e descobre que Álvaro, seu sócio, tinha contratado um outro redator, a quem "adestrava (...) para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros" (p. 23). A situação replica a chegada do senhor Golyádkin à sua seção de trabalho, no dia em que lá encontrou "outro senhor Golyádkin, totalmente outro, mas ao mesmo tempo idêntico ao primeiro" (Dostoiévksi, *cit*., p. 82). "Era aflitivo", comenta o duplo duplicado de Chico; era "como ter um plagiário que me antecedesse", embora não seja fácil alegar plágio onde não existe autoria, e era como "ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação" (Buarque, *cit*., p. 24). O imaginário que vaza e se dissipa é a condição fantasmal do herói de *Budapeste*, que progride de sombra em sombra e só se livra da repetição ao ser ele próprio objeto de duplicação por outro *ghostwriter* que ainda lhe rouba o nome para pôr na capa do livro aonde ele vai passar a viver, *Budapest* dentro de *Budapeste*.

O vazamento parece uma falha no "monomito" postulado por Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, como o esquema narrativo arquetípico que se repete em inúmeras narrativas de diferentes culturas ao longo dos tempos, sobre a trajetória iniciática do herói, dividida em "um afastamento de seu mundo, uma penetração em certa fonte de poder e um retorno enaltecedor da vida" (Campbell, 1997, p. 35). O herói de *Budapeste* inicia suas andanças por um afastamento, sem dúvida; seu "defeito" ou motivação é ser apenas a sombra de um *eu*, e o encontro erótico na outra cidade com Kriska é como o contato com a própria "deusa branca" de tantos relatos passados. Ele tenta enobrecer sua insubstancialidade, que lhe veda o enaltecimento da autoria: diz para si mesmo que progride de sombra em sombra "da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo" (Buarque, *cit*., p. 23). Mas, caberia indagar, ele mesmo quem? Nas aventuras de José Costa/Zsose Kósta, cada uma de tantas faces se dissipa entre um escrito e outro, com parco saldo de experiência para se acumular no vazio do sujeito.

Entretanto, duas coisas se apresentam em seu caminho como possibilidades de redenção, em passagens pontuais da narrativa em que o herói parece a ponto de progredir da sombra para uma vida de fato enaltecida. A primeira é a experiência do amor, seja com sua intermitente esposa Vanda, ora despida nos seus braços, ora também ela fantasmática, numa tela, como apresentadora de telejornal, seja com sua amante tão paciente, Kriska, que lhe ensina o idioma de seu destino húngaro. Indefeso e quase mudo diante desta, ele pensa: "me possui, me faz o amor, me come, me fode, me estraçalha, como será que as húngaras dizem essas coisas?" (p. 46). Entretanto, a cada etapa de sua improvável iniciação o protagonista deixa escapar a chance de um salto substancial, e reincide no abandono. A segunda possibilidade de progresso real, sempre muito intimamente ligada à primeira, está na genuína paixão de José Costa pela linguagem, pelas palavras. Seu modo de relatar a atração pelo idioma estrangeiro — não qualquer um, mas aquele único, que até o diabo respeita — soa impregnado de erotismo: "Era a sonoridade do idioma húngaro que se abria para mim ao passo que eu penetrava o salão", relembra. "Vibravam as vozes húngaras ao meu redor, sem suspeitar que expunham a um intruso os seus segredos. E por ignorar os significados, com mais nitidez eu percebia as inflexões da língua; estava atento a cada reticência, a cada hesitação, à frase interrompida, à palavra partida ao meio como fruta que eu pudesse espiar por dentro" (p. 35). Nessa outra língua ele até vira poeta, mas acaba, reincidente, vendendo a autoria de seus *Tercetos secretos* para o célebre Kocsis Ferenc.

As duas coisas — o amor e a linguagem — estão juntas (ou se perdem juntas) no momento mais autenticamente doloroso de um romance que tantas gargalhadas favorece. Prestes a mais um ato de abandono, José Costa se aproxima da amada húngara, mudo, sem poder dizer nada. Ele conta: "Relaxei o corpo, me estendi, deitei o rosto em seu regaço, e súbito me acometeu um espasmo, uma sensação de estrangulamento, uns arquejos violentos, eu soluçava como grunhe um porco" (p. 148). A perda do amor acarreta ainda a perda da fala, a redução da expressão a grunhidos. Ocorre então o fato que, depois, regressa em falso, na "autobiografia" escrita por outro, *Budapest*, como um desfecho circular para

Budapeste: "Meus olhos se inundaram, minhas faces, meu rosto inteiro, a camisola de Kriska, suguei a camisola de Kriska para comprovar o sabor das lágrimas" (*idem*).

A comprovação atesta a ocorrência de uma experiência real entre tantos desvanecimentos, tantos relatos postiços, tanto falseamento duplicado e reduplicado. Grunhidos ainda são vento e vozes, é verdade, mas pelo menos exprimem gravemente aquela indigência tão necessitada interiormente, de que falava o filósofo. Entretanto, ao final da trajetória do *ghostwriter*, a única vida enaltecida que o não-indivíduo alcança depende de uma falsidade a mais, num não-lugar a mais, a vida que lhe narra um outro, da qual ele se torna o "autor" mesmo sem a ter escrito. Nem sequer — vale a suspeita — vivido.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989, vol. 2.

_____. *Obras completas*, 1923-1974. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. *El libro de los seres imaginarios.* Em colaboração com Margarita Guerrero. Buenos Aires: Emecé, 2005.

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

CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Nova York: MJF, 1997.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz*, vol. 1, *Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Mímesis. Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, coleção Leste, 2013.

ELLRODT, Robert. "Self-Consciousness in Montaigne and Shakespeare". *Shakespeare Survey* 28. Cambridge: Cambridge UP, 1975, pp. 37-50.

FONSECA, Maria Augusta. "*Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature". *In*: Rita Olivieri-Godet & Andrea Hossne (orgs.). *La Littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 49-65.

FREUD, Sigmund. "O inquietante (1919)". *In*: S. Freud. *Obras completas*, vol. 4, *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 328-76.

GYURKO, Lanin A. "Borges and the Theme of the Double". *Ibero-amerikanisches Archiv*, vol. 2, n. 3, 1976, pp. 193-226.
MENDELSON, Edward. *Early Auden, Later Auden. A Critical Biography*. Princeton NJ: Princeton UP, 2017.
MONTAIGNE, Michel de. *Œuvres complètes*, edição preparada por Maurice Rat e Albert Thibaudet. Paris: Gallimard, coleção La Pléiade, 1962.
NITRINI, Sandra. "Paralelo despretensioso: *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Avalovara*, de Osman Lins". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 191-200.
RANK, Otto. "The Double as Immortal Self". *In*: O. Rank. *Beyond Psychology*. Nova York: Dover, 1958, pp. 62-101.
_____. *Double. A Psychoanalytic Study*. Tradução de Harry Tucker Jr. Chapel Hill NC: The University of North Carolina Press, 1971.
WISNIK, José Miguel. "O autor do livro (não) sou eu". *In*: J. M. Wisnik. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 157-64.

Sérgio Alcides é professor associado da Faculdade de Letras da UFMG. Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio e doutor em História Social pela USP, é autor de *Estes penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas*. São Paulo: Hucitec, 2003.