

MÍMESIS E RECEPÇÃO EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

Professora Doutora Marcia Lisbôa Costa de Oliveira ¹(UNESA)

RESUMO: *Esta comunicação pretende investigar as relações entre ficção e realidade no quadro conceitual da Teoria da Literatura contemporânea, discutindo a configuração mímica como representação irrealizadora do mundo (COSTA LIMA) em “Budapeste”, de Chico Buarque. Considerando que o ficcional constitui um jogo que transpõe a representação do real para um plano de fingimento despragmatizado, marcado pela oscilação entre real e imaginário (ISER), analisaremos as máscaras autorais presentes no romance e o jogo especular encenado na narrativa, buscando compreender o efeito dessa estratégia discursiva sobre o leitor/espectador.*

Palavras-chave: mimesis, recepção, metanarrativa, ficção, autoria

INTRODUÇÃO

“Cavalo de sambistas, alquimistas, menestréis, mundanas, olhos roucos, suspiros nômades, a alma à deriva, Chico Buarque não existe, é uma ficção - saibam.”

Ruy Guerra, cineasta e escritor, outubro de 1998²

Pretendemos neste breve ensaio discutir a construção da ficcionalidade em *Budapeste*, de Chico Buarque (2003), examinando as estratégias de hipermediatização empregadas pelo autor-modelo e seus efeitos sobre o leitor.

Considerando que o ficcional constitui um jogo que transpõe a representação do real para um plano de fingimento despragmatizado, marcado pela oscilação entre real e imaginário (ISER, 1984), analisaremos as máscaras autorais presentes no romance e o jogo especular encenado na narrativa, buscando compreender o efeito dessa estratégia discursiva sobre o leitor.

Além disso, interessa-nos refletir acerca da proposta metaficcional do texto como um jogo intertextual com a crítica e as teorias contemporâneas.

A RECEPÇÃO: ENTRE FRAGMENTOS E VENTRÍLOQUOS

Ler *Budapeste*, de Chico Buarque (2003), é arriscar-se num jogo em que cada lance altera a disposição dos significados. O início da narrativa *in media res* lança o leitor num quebra-cabeças, cujas peças serão pouco a pouco recolhidas e remontadas, para, em seguida, serem re-embaralhadas.

Já na primeira cena, dá-se o primeiro lance desse jogo:

Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação azul igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: ai estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Ai estou chegando quase... havia provavelmente algum problema com a palavra quase. Só que, em vez de apontar o erro, ela me fez repeti-lo, repeti-lo, repeti-lo, depois caiu numa gargalhada que me levou a bater o fone. Ao me ver à sua porta teve novo acesso, e quanto mais prendia o riso na boca, mais se sacudia de rir com o corpo inteiro. Disse enfim ter entendido que eu chega-

ria pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha, depois um joelho, e a piada nem tinha essa graça toda. (Buarque, 2003, p.4 *grifos nossos*)

O discurso, como vemos, apresenta vários dêiticos, sem mencionar nenhuma referência. Ao leitor nada é informado acerca desse personagem que lhe fala em primeira pessoa sobre uma mulher, sua professora de uma língua estrangeira. Considerando-se que os dêiticos referem-se sempre à situação de interlocução, o presente do discurso é o centro de significação dos enunciados acima apresentados, os quais situam tempo, espaço e pessoas envolvidas na cena. Para interpretar a cena, portanto, o leitor precisará recorrer aos referentes dos dêiticos, o que só será possível com a progressão da leitura.

Segundo Umberto Eco, todo texto narrativo desenha uma “porção do mundo” cujas regras e implícitos o leitor deve ser capaz de inferir a partir da materialidade lingüística apresentada. As decisões interpretativas levam em conta as regras conversacionais, os padrões frasais e textuais internalizados e objetivam a atribuição de “postulados de significado” às estruturas vocabulares que compõem o texto. Portanto, Para tentar atribuir sentidos aos enunciados, o leitor criará hipóteses interpretativas, tentando inferir, à medida que progride na leitura, quais os signos que ocupam esses espaços referenciais vazios.

Budapeste obriga seu leitor à participação, forçando-o a realizar movimentos cooperativos e a elaborar esforços pressuposicionais. No entanto, a compreensão plena dessa cena inicial será retrospectiva e sempre cambiante, pois as informações que vão surgindo paulatinamente alteram desde o emissor desse discurso, até o estatuto dessa narração.

O mundo possível criado em *Budapeste* se insinua em fragmentos de informação, cujas pistas o leitor, como um detetive, vai recolhendo pouco a pouco. Esse caráter enigmático do discurso no romance, caracterizado pela estruturação elíptica da sintaxe narrativa, é um traço que o percorre até a última linha. Sendo assim, o movimento de leitura do texto, em paralelo a sua estruturação circular, assume caráter necessariamente retrospectivo.

Sintetizar o enredo dessa narrativa torna-se, por isso mesmo, um desafio. Trata-se da história de José Costa, um *ghost writer* brasileiro que, voltando de um encontro anual de escritores anônimos fica retido na cidade de Budapeste. A narrativa em primeira pessoa então retorna ao Rio de Janeiro, onde José Costa nos leva a conhecer sua vida familiar e profissional:

Então, num paradoxo temporal, Costa vai à homenagem a um autor Búlgaro, cujo livro, como o leitor saberá mais tarde, foi escrito pelo próprio Costa. Até esse momento da narrativa, no entanto, ele revela total desconhecimento da língua magiar, mas fala de experiências pessoais na cidade de Budapeste e revela a prolepse, ao referir-se, em contraponto, ao seu conhecimento perfeito da língua, no presente da narração:

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 discorro em voz alta sobre temas nacionais, emprego verbos raros e corrijo pessoas cultas, um súbito acento estranho seria desastroso. (BUARQUE, 2003, p.5)

O caráter contraditório é estruturante no discurso do narrador-personagem, que a seguir informa a seu leitor que o avião em que viajava de Istambul a Frankfurt, uma vez livre de uma suposta ameaça terrorista, seguira para o Brasil:

Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio. A companhia ofereceu pernoite num hotel do aeroporto, e só de manhã /.../ Quem sabe como compensação, ao me instalar na poltrona da classe executiva, me voltou à língua o sabor do pão de abóbora, e agora de novo ele era doce. Apertei o cinto, fechei os olhos, achei que não ia dormir nun-

ca mais na vida, tomei um sonífero e o avião decolou. Cheguei o rosto à janela, estava tudo nublado, a pílula fazia efeito.

Dividido entre o Rio e Budapeste, Vanda - a locutora de telejornais com quem tem um casamento falido no Brasil - e Kriska - sua professora de Magiar e amante na Hungria - José Costa e seu duplo Zsoze Kósta vivem a fragmentação característica do sujeito pós-moderno.

No Rio, Costa é sócio e peça fundamental de uma empresa que fornece textos para políticos, empresários e outras celebridades:

/.../Discursos de campanha remuneravam bem, mas me deixavam insatisfeito, infeliz mesmo. Muitas vezes o orador atropelava as passagens que eu mais prezava, não hesitando em saltar parágrafos inteiros caso a agenda estivesse cheia ou o sol forte. E intrometia de supetão uns arrebatamentos da cabeça dele, que os populares aplaudiam, depois largava a papelada no palanque para o vento levar. De modo que recompensa profissional, para valer, só obtive a partir da publicação integral de meus artigos em jornais de grande circulação. Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra. A Cunha & Costa Agência Cultural já estava então estabelecida em três ambientes com vista para a praia de Copacabana /.../ (BUARQUE, pp.15-16 grifo nosso)

Os compradores de seus textos são como os bonecos manipulados por um ventríloquo, que também abre mão de sua linguagem ao adotar as *personas* discursivas de seus contratantes. Assim, estabelece-se a rede de sombras que levará ao auge a crise pessoal de José Costa.

Após o casamento com Vanda, seu sócio pouco a pouco o substitui por escritores anônimos, os quais imitam seu estilo. Ou seja, Costa mimetiza os personagens para quem escreve, da mesma forma que seus imitadores mascaram suas identidades ao replicar seu modo de criar, num jogo de silenciamentos identitários que se espraia por diversas instâncias do romance. Um diálogo entre Costa e Vanda revela bem essa angústia da não-autoria discursiva vivenciada por ambos:

/.../num impulso lhe respondi que na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava. Ela calçou os chinelos, vestiu um casaco de crochê por cima do pijama, foi devagar para a cozinha, ligou o microondas, e sem elevar a voz disse que pior era eu, que escrevia um catatau de coisas para ninguém ler.(BUARQUE, 2003, p.18)

Retornando a Budapeste, Costa reencontra Kriska, e assume sua outra identidade, Zsoze Kósta. Depois, em crise, Costa volta ao Rio para encontrar o sucesso de seu último texto em português – *O Ginógrafo* – autobiografia encomendada por um próspero empresário alemão. O mimetismo entre Costa e seu cliente é completo, sem sequer ouvir as fitas em que o alemão gravara sua biografia, o autor-fantasma recria a realidade, numa ficcionalização que acaba por ganhar foros de verdade – ele torna-se o alemão e conta em primeira pessoa as peripécias de um homem que escreve no corpo de mulheres, daí o título do livro. Retornemos ao momento da criação para dar mais clareza a nossa análise:

/.../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, 2003, pp. 38-9)

Ao encontrar uma cópia de *O Ginógrafo* no cesto de revistas e descobrir que Vanda admirava fervorosamente seu autor, Kaspar Krabbe – a ponto de terem tido uma breve aventura erótica - eleva-se ao paroxis-

mo a angústia de Costa, que ameaça, inclusive, revelar a verdadeira autoria da obra. O alemão vive momentos de glória e temor, até que Álvaro faz com que Costa registre um documento afirmando ter realizado tão somente a digitação do texto, sem nenhuma interferência em sua criação. O alemão assume completamente a autoria do livro e chega a destacar suas fragilidades, anunciando o segundo volume, “já em gestação”. (idem, p. 92).

O casamento de Costa, cada vez mais amargurado e arrependido, desestrutura-se progressivamente, até que os acontecimentos da festa de ano novo, da qual participam Vanda, Kaspar Krabbe e Álvaro, o levam a retornar a Budapeste.

Lá ele aperfeiçoa o domínio do magiar e passa a trabalhar no Clube de Belas Letras, onde, ironicamente, seu papel era apenas gravar os discursos pronunciados nas sessões:

Assim que entrava o primeiro sócio do clube, eu acionava o gravador, tendo um sobressalente engatilhado, porque nenhuma palavra pronunciada no recinto podia se perder. Às vezes fitas inteiras rodavam em branco, estando os beletristas mergulhados em leituras, ou a meditar, ou a fazer anotações, ou a cochilar em suas poltronas. Mas antes de cair a tarde, quase sempre alguém propunha uma questão da atualidade, de relevância cultural, para apreciação dos colegas. Também se discutiam clássicos da literatura, quando não era um poeta que se punha a declamar versos inéditos, tomado de súbita inspiração. E nas noites de sábado o auditório do Clube das Belas Letras era aberto ao público para exposições dos literatos, embora literatura, cá para mim, seja das artes a única que não precisa se exhibir. (BUARQUE, 2003, p. 65)

Mais uma vez silenciado, Kósta começa a transcrever as fitas e desenvolver rapidamente o domínio do idioma, então acaba escrevendo poemas na língua recém-aprendida – os *Tercetos Secretos*. Retrospectivamente, reconhecemos nesse título a obra magna do poeta homenageado no Rio de Janeiro em cerimônia à qual Costa comparecera com Vanda. Mais uma vez, a ambigüidade de expressão e de conteúdo da mensagem exige que o leitor coopere, buscando compreender a falta de linearidade narrativa.

Entre o Rio e Budapeste, o enredo envereda na labiríntica angústia de Costa/Kósta, até que este recebe uma ligação do cônsul da Hungria, informando-o de que “Lantos, Lorant & Budai, os grandes livreiros húngaros, editores dos mais destacados autores do país” (BUARQUE, 2003, p. 163) haviam enviado uma passagem Rio–Budapeste em seu nome, bem como um visto com livre permanência. Pensando tratar-se de uma estratégia de Kocsis Ferenc para que escrevesse anonimamente outro livro, ele embarca para encontrar, numa situação de total estranhamento, uma obra lançada em seu nome, cuja capa é semelhante à contracapa do livro que o leitor tem em mãos:

“A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapeste, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu o recebera de Lantos, Lorant & Budai e fiquei cego.” (Idem, p. 164)

Continuando o jogo de espelhamento que se desenrola na narrativa, Kriska está completamente fascinada pelo livro supostamente escrito por Kósta – cujo verdadeiro autor era seu ex-marido, Sr... e, repetindo o acontecera na triangulação Vanda/Costa/Kaspar Krabbe, é atraída pelo falso autor da obra que admira. Kósta nega a autoria infrutiferamente, até que assume definitivamente a obra e aceita ler o livro para Kriska:

Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei:

Devia ser proibido debochar de quem se aventura... Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer. Eu me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras deslocadas. Era como

ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu. Por ser preciso o relato e límpido o estilo, eu já não hesitava em narrar passo a passo a existência tortuosa daquele eu. (BUARQUE, 2003, p. 172)

A imagem do duplo vem à tona mais uma vez e a cena final retoma o início do texto – já que a primeira frase da obra atribuída a Kósta é a igual à sentença inicial do livro que o leitor tem em mãos, de modo que, para decodificar a mensagem, o destinatário deve remeter a seu acervo de códigos narrativos para construir inferências com respeito à reordenação sequencial dos acontecimentos.

É selecionando códigos lingüísticos, estilos literários e tipos de enciclopédia que o autor-modelo – voz que organiza a estratégia textual - define o seu leitor-modelo. Ao defrontar-se com um texto, o Leitor tenta decodificar os códigos privados e pontos de vista ideológicos do remetente. Então, cria hipóteses interpretativas baseadas na ambigüidade de expressão e de conteúdo da mensagem. Para decodificar a mensagem, o remetente supõe que o destinatário compartilha com ele um acervo de códigos. Caso as previsões do emitente se confirmem, gerarão interpretações convergentes com o propósito de seu autor-modelo.

No caso de *Budapeste* as aparentes contradições temporais impelem o leitor à revisão da seqüência dos acontecimentos até então relatados, caso suas previsões se confirmem, gerarão interpretações coerentes e convergentes com o propósito do autor-modelo.

MÍMESIS E RECEPÇÃO

A percepção das relações entre a realidade e a ficção coloca-se, desde a *Poética* de Aristóteles, como uma das questões axiais da reflexão acerca da Literatura. Na pós-modernidade, a *mimesis* constitui, como anuncia Costa Lima, um desafio ao pensamento. Isso porque a produção literária contemporânea assume forma ambígua, e até mesmo paradoxal. De um lado, investe na desconstrução da narrativa em textos caracterizados pela dissolução do enredo, colocando em crise a perspectiva mimética. De outro, colando-se às franjas do real, surgem textos que se apresentam como relatos não-ficcionais, reportagens, documentos de registro do vivido/acontecido, dentre os quais podemos situar o que ora analisamos.

Essa ambigüidade reflete-se no campo da teoria, em que se entrecruzam perspectivas anti-miméticas e diferentes resgates conceituais da mimesis que compreendem a historicidade do conceito e buscam situá-lo na figura do leitor.

Sabemos que a tese aristotélica dominou a cena estética até o século XX, quando a teoria da literatura questionou o conceito de mimesis, e “insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo” (COMPAGNON, 2001, P. 96) Uma das bases deste postulado foi a teoria saussureana, para a qual o há uma relativa autonomia na relação entre o signo e a realidade, uma vez que a significação se estabelece em base diferencial e não referencial e, portanto, “o referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação.” (Idem, p.99).

Roland Barthes nos textos *O efeito do real* e *Introdução à análise estrutural da narrativa* desenvolve essa perspectiva, ocupando-se em afastar qualquer relação entre o real dado e o mundo construído no texto:

A função da narrativa não é ‘representar’, é constituir um espetáculo que nos aparece ainda mais enigmático, mas que não poderia ser de ordem mimética; a ‘realidade’ de uma seqüência não está no seguimento ‘natural’ das ações que a compõem, mas na lógica que nelas se expõe, se arrisca e se satisfaz.../ ‘O que se passa’ na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), à letra: nada, ‘o que

acontece' é somente a linguagem, a aventura da linguagem, cuja chegada nunca deixa de ser festejada.(BARTHES, [1987], p. 129)

Assim, transformada em puro evento de linguagem, a narrativa vê desnudada a ilusão referencial como parte do projeto barthesiano declarado ao fim do texto: “aquilo de que se trata hoje é, ao contrário, esvaziar o signo e fazer recuar infinitamente o seu objeto até pôr em causa, de modo radical, a estética secular da ‘representação’”. (BARTHES, 1984, p. 136).

Outra angulação da teoria torna a *mimesis* um efeito de recepção, pensando, entre outros aspectos, no verossímil. Costa Lima (2003), com base em Ingarten, distingue duas ordens de verossimilhança: externa e interna. A primeira utiliza como suporte os conhecimentos do receptor, assim, a aceitação como verdadeira de determinada cena ficcional reside na ativação de “indicadores externos”. A verossimilhança interna, que seria superior, consoante Aristóteles, apóia-se na “necessidade” de determinado evento na seqüência do enredo. Em *Budapeste*, os indicadores externos, tais como as descrições de locais, dissolvem-se na carência de verossimilhança interna que se verifica nas inúmeras contradições e rupturas temporais presentes no enredo.

Wolfgang Iser fala da construção da ficcionalidade a partir de uma espécie de ‘contrato’ entre o autor e o leitor, para ele, o texto apresenta ‘sinais de ficção’ que são reconhecidos pelo leitor. Em *Budapeste*, há indicativos estruturais na organização do enredo e na formulação da linguagem, bem como indicativos extra-textuais, como a aposição da palavra romance ao título.

Alguns dos mais claros sinais da ficcionalização no romance de Chico Buarque são a rede de máscaras autorais que nele se estabelece e os deslocamentos temporais, muitas vezes paradoxais, presentes em sua estruturação, os quais criam esse efeito de desrealização, e apontam ao leitor a todo momento o caráter discursivo do texto.

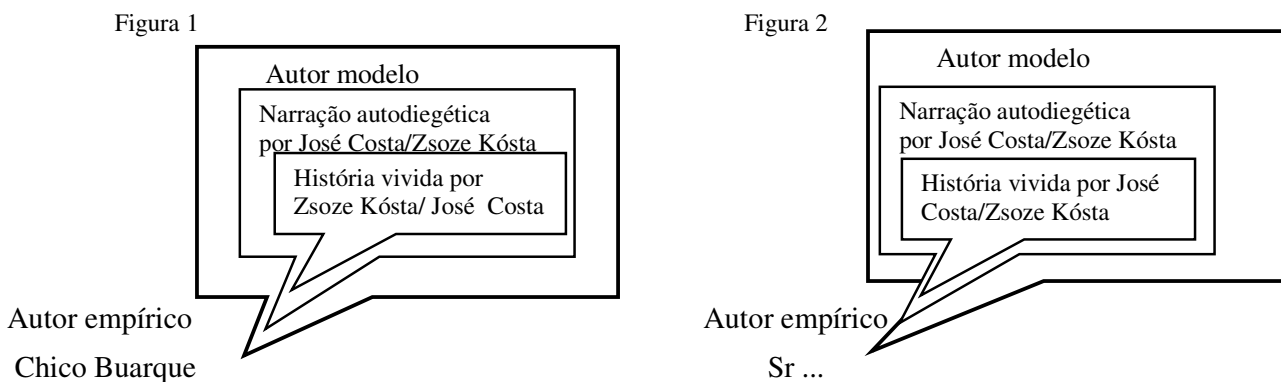
Tal discursividade se estende ao aspecto concreto da obra – capas, orelhas, contracapa, ilustrações, prefácios, enfim, tudo o que se acrescenta à narrativa propriamente dita e configura seus *paratextos*, que, como afirma Gerard Genette (1997), têm importante papel na recepção. Isso porque, uma vez transformado em livro, o texto ganha adornos, reforços e acompanhamentos, que podem ser verbais ou não. Mesmo que não façam necessariamente parte do texto, essas informações em torno do texto o apresentam ao leitor, constituindo, portanto, elementos a serem considerados no processo de recepção.

O paratexto, portanto, faz parte da organização concreta da obra e estabelece a mediação entre o texto e seu leitor, introduzindo-o no mundo ali criado. Dentro da categoria do paratexto, Genette distingue o peritexto e o epitexto; o primeiro é constituído pelos elementos textuais que, situando-se à margem do texto, compõem o livro impresso: título, nome do autor, dedicatórias, prefácios, notas de pé de página, etc. Esses elementos são percebidos no ato de leitura e direcionam as reações dos leitores, interferindo na configuração de seu horizonte de expectativas. Já o epitexto é constituído por elementos externos ao livro que funcionam como orientações de recepção, tais como entrevistas com o autor, opiniões por ele expressas em público, cartas particulares do autor, anúncios do livro, e, inclusive, a fortuna crítica da obra. Interessam-nos aqui os efeitos de leitura provocados pelos paratextos de *Budapeste*, já que o livro apresenta duas capas, cujas informações díspares apontam para a imagem do duplo, estruturante na narrativa, como já afirmamos. Iniciemos pelas capas.

Na primeira capa, observam-se o título – Budapeste – e o nome do autor – Chico Buarque, grafados sobre um fragmento da narrativa. Sendo o título a primeira “entrada” do leitor no mundo criado pela narrativa, nesse caso o topônimo que cumpre a função de lexia titular refere-se a um local cuja existência empírica é comprovável, atribuindo à narrativa um hipotético caráter de imitação do real. No texto, apresentam-se, inclusive, descrições e referências que soam bastante realistas ao leitor.

Na segunda capa, ou contracapa, o fragmento do texto encontra-se espelhado e o título está grafado de forma diversa – *Budapest*. Sob ele se lê o nome Zsoze Kósta. Aqui, o projeto gráfico não é mero adorno, uma vez que esse espelhamento sinaliza a ambigüidade presente em diferentes camadas do texto. Cada um dos títulos refere-se a um diferente texto. *Budapeste* é a metanarrativa autobiográfica de José Costa, cujo autor empírico – o sujeito civil que assina a história – seria Chico Buarque. Já *Budapest* é o texto a ele atribuído, na verdade escrito pelo Sr ..., ex-marido de Kriska, que seria seu autor empírico, é, enfim, o texto publicado na Hungria, que o leitor descobre estar lendo desde o início.

O mesmo ocorre com relação à atribuição de autoria. Na capa, essa função é atribuída a Chico Buarque, enquanto a contracapa traz o nome de Zsoze Kósta, informação incompreensível para aqueles que não leram o romance. Pensando como leitores do mesmo, recebemos a mensagem desses peritextos de maneira ambígua, seguindo a nomenclatura adotada por Umberto Eco, temos uma articulação entre o autor empírico, o autor-modelo, o narrador e o personagem, como ilustram as figuras abaixo:



Se considerarmos a figura 1, Chico Buarque é o autor empírico, morto por sua própria escritura, que é narrada e protagonizada pelo duplo José Costa/Zsoze Kósta. Mas, chegando ao final do romance, vemos que essa hipótese é incoerente, pois o texto que lemos foi escrito pelo Sr..., que, por vingança, atribuiu a autoria a Kósta, portanto a figura 2 representa com mais precisão a relação autor/texto configurada ao fim da narrativa.

Esse paradoxo ficcional desconstrói a autoria, na medida em que esta é atribuída a uma personagem e o nome que figura na primeira capa torna-se, assim, ficção. Assim, retomando o que afirma Ruy Guerra na epígrafe que escolhemos para o texto: “*Chico Buarque não existe, é uma ficção*” criada pelo Sr...

Voltamos aqui a um tema preferencial nas teorias pós-estruturalistas: a morte do autor, proclamada por Roland Barthes em um célebre artigo programático:

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 dota-lo de um significado último, é fechar a escrita /.../ O nascimento do leitor paga-se com a morte do autor.(BARTHES, 1984)

Considerando-se o projeto desconstrucionista de descentrar todos os temas e metáforas, tanto na filosofia, como na literatura, para revelar que nada pode ser próprio, presente, no lugar, o texto de Barthes ecoa as proposições de Derrida, para o qual a leitura participa da lógica do suplemento. Sob essa perspectiva, o texto constitui um todo ao qual a leitura vem acrescentar novos elementos. A leitura suplementar é um acréscimo ao texto ou sistema textual; ler é “tecer um tecido com os fios extraídos de outros tecidos-textos” e em leituras sucessivas erigir um sistema interpretativo próprio. (SANTIAGO, 1976, p.51)

A idéia lacanianiana do parricídio corresponde, no ato de leitura, à morte do autor – pai do texto – que já não é mais o “dono da palavra do texto”. Exercitando-se como suplemento, a leitura inscreve-se na margem como trançado de intertextualidades. Desta maneira, o jogo da leitura é infinito, porque nenhum sistema textual poder esgotado, deixando sempre margens para que se inscrevam novas leituras. Assim, um texto escrito produz um diferimento indefinido, porque goza ou sofre da ausência do sujeito da escrita. O significado vive um contínuo deslizamento.

Já que uma leitura final é impossível, pois consistiria em um fechamento final da linguagem; todo ato de leitura gera narrações suplementares que sucessivamente se superimpõem à primeira. O texto não pode dominar a disseminação de seus sentidos, por isso engendra no leitor uma inabilidade equivalente para dominá-lo. No ato de leitura, de interpretação mais específica e auto-reflexiva, o leitor posiciona-se simultaneamente como um intérprete de textos e um produtor de novos textos. Assim, certos critérios técnicos ou formas de análise são úteis como um caminho preparatório, mas por si sós não garantem a produtividade da leitura.

Barthes descreve a relação entre o leitor e a obra, usando a metáfora das trocas comerciais: o autor como um escritor público, notário, que está encarregado de satisfazer aos desejos de seu cliente, o leitor, que opera no interior da mercadoria narrativa. Por isso, o discurso está sempre de acordo com o interesse do leitor.

SOBRE BECOS E LIMITAÇÕES: A CRÍTICA SIMBIÓTICA

Budapeste constitui um tipo de narrativa que Alfredo Bosi reconhece como característica da contemporaneidade, a literatura hipermediadora. Para o crítico, esse é o extremo oposto de outra categoria de textos os quais tipifica como hipermiméticos. Nas obras hipermediadas, faz-se uma

Literatura que pasticha estilos alheios, estimula e, em ricochete, estimulada por uma crítica para a qual todo texto é uma rede de *topoi* ou clichês, de camadas de remissões diretas ou oblíquas, concentradas ou disseminadas, voluntárias ou não, em suma, uma crítica que desenvolve e promove uma concepção parodística e cumulativa da intertextualidade. Quando tudo já vem mediado na criação literária, tudo na verdade é citação. (BOSI, 2002, p. 253)

Isso é exatamente o que se observa em *Budapeste*, um romance que dialoga com a crítica, pronta a desconstruí-lo, operação que o próprio texto se encarrega de realizar em seu caráter meta-narrativo, jogando intertextualmente com as mesmas ferramentas conceituais de que dispõem os críticos. É assim que os enreda.

Como constatamos em nossa própria análise, não sem certa angústia, o crítico, para usar a expressão de Hillis Miller, atua como um parasita numa dialética em que o texto hospedeiro se alimenta e serve de alimento ao hóspede crítico, que nele cresce, alimenta-se e se abriga.

Assim, considerando-se que “Não há parasita sem hospedeiro” (MILLER, 1995, p. 14), e vice-versa, vivendo em relação simbiótica com o discurso crítico que a acompanha como epitexto, a literatura contemporânea não existiria sem a crítica que a tematiza. Sendo a crítica um dos estilos pastichados pelo texto, basta ler as resenhas e ensaios que formam sua parca fortuna crítica para perceber que não há saída: analisar o romance acaba tornando-se uma inevitável referência às Teorias da Literatura em discussão na cena contemporânea. É por isso que ao analisarmos o texto, acabamos incorrendo em diversos lugares comuns da crítica, pois tanto a temática, quanto a estrutura da obra – impelem o crítico a recorrer, entre outras, às teorias de base formalista desenvolvidas nos anos 60 e 70 do século XX, tais como as *teses anti-miméticas*, a *desconstrução da autoria* e a ênfase sobre a *recepção* do texto literário. Outras dessas referências seria a identidade pós-moderna, que abriria um caminho de análise apenas tangenciado nesse ensaio, dados os limites impostos pela extensão do texto.

Dessa forma, ao final do esforço analítico, concordamos mais uma vez com Miller, pois verificamos aqui que “a linguagem da crítica está sujeita às mesmas limitações e becos sem saída que a linguagem daquela obra que está sendo analisada. O esforço mais heróico para escapar da prisão da língua, só faz os muros ainda mais altos” (MILLER, 1995, p.25)

BIBLIOGRAFIA

- [1] BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, [1987].
- [2] _____. *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- [3] _____. *S/Z; uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- [4] BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- [5] COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- [6] ECO, Umberto. *Lector in fabula; a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. Revis. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- [7] _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- [8] GENETTE, Gérard; LEWIN, Jane E. *Paratexts: Threshold of Interpretation (literature, culture, Theory)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- [9] HOLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- [10] ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984. v.2.
- [11] JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- [12] _____. et alii. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Coord., trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Literatura e Teoria Literária; v. 36)
- [13] LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade; formas das sombras*. São Paulo, Paz e Terra, 2003.
- [14] MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Seleção e revisão da tradução Arthur Nesterovski; trad. Eliane Fittipaldi e Katia Maria Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- [15] SANTIAGO, Silviano, superv. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

¹ Marcia Lisboa Costa de Oliveira, Doutora em letras, Universidade estadual de Sá/RJ

² <http://chicobuarque.uol.com.br/construcao/index.html>