



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana Cristina Chagas Pereira

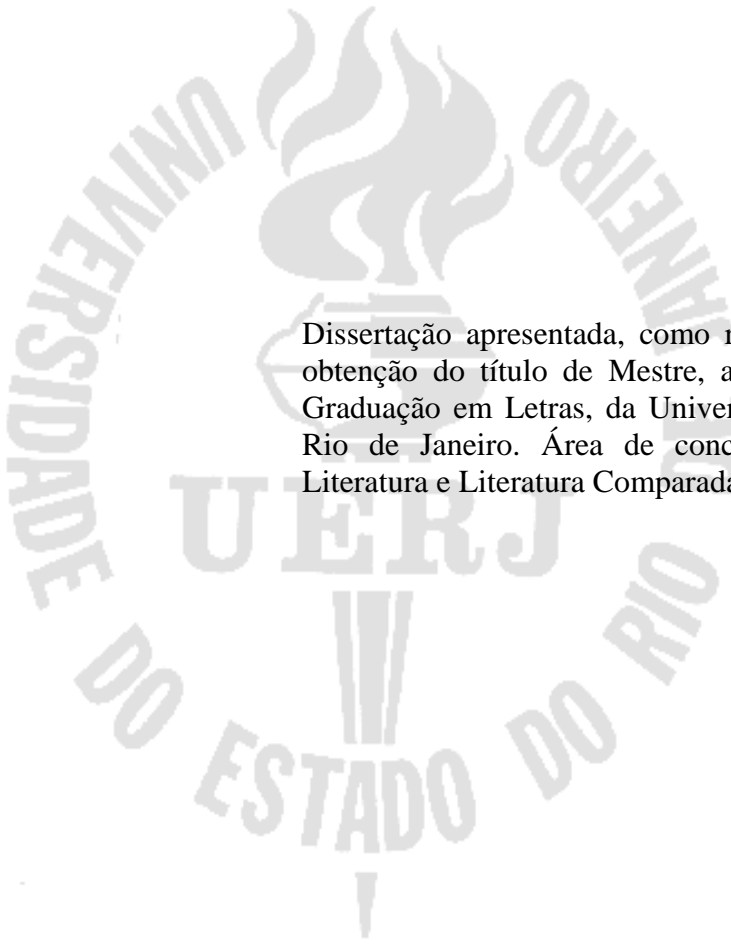
**Na sala de espelhos – a questão da identidade autoral a partir da figura do  
duplo em *Budapeste e Vom Dorf***

Rio de Janeiro

2011

Juliana Cristina Chagas Pereira

**Na sala de espelhos – a questão da identidade autoral a partir da figura do duplo em  
*Budapeste e Vom Dorf***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Magali dos Santos Moura

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P436

Pereira, Juliana Cristina Chagas.

Na sala de espelhos: a questão da identidade autoral a partir da figura do duplo em Budapeste e Vom Dorf / Juliana Cristina Chagas Pereira. - 2011.

74 f.

Orientadora: Magali dos Santos Moura.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Duplo (Literatura) – Teses. 2. Identidade (Conceito filosófico) na literatura – Teses. 3. Autoria – Teses. 4. Buarque, Chico, 1944-. Budapeste – Teses. 5. Strubel, Antje Rávic, 1974-. Vom Dorf – Teses. 6. Literatura comparada – Brasileira e alemã – Teses. 7. Literatura comparada – Alemã e brasileira – Teses. I. Moura, Magali dos Santos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.0

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Juliana Cristina Chagas Pereira

**Na sala de espelhos – a questão da identidade autoral a partir da figura do duplo em  
*Budapeste e Vom Dorf***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 24 de março de 2011.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Magali dos Santos Moura (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Silvia Regina Pinto  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Claudia Sybille Dornbusch  
Faculdade de Letras da USP

Rio de Janeiro

2011

## DEDICATÓRIA

À minha família. À minha mãe Cristina por ter sido o esteio e o apoio de todas as horas. Ao meu pai Joel (*in memoriam*) por ter me ensinado a sonhar. À minha irmãzinha Lívia por ter sempre um sorriso sincero e ao meu avô Paulo pelo apoio.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Magali dos Santos Moura – minha orientadora amiga, por ter sido sempre amiga, gentil, atenciosa, compreensiva e acima de tudo, paciente. Por saber a hora certa de fazer cobranças e por respeitar o meu tempo.

À todos os professores do mestrado – pelo exemplo profissional e pelas valiosas reflexões.

Aos amigos – pela paciência e por entenderem minha ausência, meus esquecimentos.

A todos que tornaram possível a execução deste trabalho.

Se as coisas são inatingíveis... ora!  
Não é motivo para não querê-las...  
Que tristes os caminhos, se não fora  
A presença distante das estrelas!

*Mário Quintana*

## RESUMO

PEREIRA, Juliana Cristina Chagas. *Na sala de espelhos – a questão da identidade autoral a partir da figura do duplo em Budapeste e Vom Dorf*. 74f. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

A problemática da autoria tem ganhado uma nova roupagem na contemporaneidade. Não se pode mais reconhecer o poder e a influência que o autor outrora exercia sobre suas produções artísticas, pois a sua identidade como tal se confunde com a da "pessoa real". Essa questão da identidade autoral será discutida e problematizada através da figura do duplo. O tema do duplo, tão caro à história da literatura será então empregado como elemento desconstrutor da figura do autor. Esse deixará de ser aquele que carrega consigo uma série de expectativas e juízos de valor com relação ao conjunto de suas produções, dando lugar ao um outro - o duplo -, estranho ao leitor. Assim, cabe a questão do que restará quando a marca do autor for esvaziada, quantas serão as vozes que abrirão caminho ao discurso narrativo e o que irá caracterizar a figura do autor contemporâneo. São estas as questões que impulsionaram a redação da presente dissertação. Neste trabalho será analisada a questão da autoria e da identidade a partir da figura do duplo em dois romances contemporâneos, a saber: *Budapeste* de Chico Buarque de Hollanda e *Vom Dorf* de Antje Rávic Strubel. A escolha de um romance brasileiro e de outro alemão visa explicitar que a problemática da autoria é uma questão atual e que encontra expressão em diferentes contextos literários, como o alemão e o brasileiro. A questão é complexa e encontra desdobramentos nas novas formas de comunicação e tem relação direta com o processo de globalização. Iremos fazer um recorte transversal abordando a história do desenvolvimento do duplo na literatura, suas origens, os romances nos quais se manifestam suas diferentes expressões. Em seguida adentraremos o terreno movediço da problemática da identidade sempre tendo como foco a visão diacrônica da questão e em por fim apresentaremos a constituição histórica da figura do autor e suas implicações para a crítica literária. Num outro momento verificaremos como esses elementos são expressos nos romances em questão.

Palavras-chave: Duplo. Identidade. Autoria. Chico Buarque. Antje Rávic Strubel. *Vom Dorf*. *Budapeste*.



## ABSTRACT

The issue of authorship has gained a new look nowadays. We can no longer recognize the power and influence that the author once had on their artistic productions, as its identity merges with the "real person". This question of authorial identity is discussed and analyzed through the figure of the double. The theme of the double, so dear to the history of literature is then used as a deconstructive element of the figure of the author. This will no longer be one that carries a lot of expectations and judgments with respect to all of their productions, giving place to another - the double - strange to the reader. Thus, it is the question of what is left when the signature of the author is emptied, how many are the voices that will pave the way to discourse and narrative that will characterize the figure of the contemporary author. These are the issues that prompted the writing of this dissertation. This work will examine the question of authorship and identity from the figure of the double in two contemporary novels, namely: *Budapeste* by Chico Buarque de Hollanda and *Vom Dorf* by Antje Rávic Strubel. The choice of a Brazilian novel and other German states explicitly that the issue of authorship is a topical issue which is expressed in different literary contexts, such as Germany and Brazil. The issue is both complex and developments in new forms of communication and is directly related to the globalization process. We will make a cross-sectional addressing the developmental history of the double in literature, its origins, the novels which reveal their different expressions. Then we enter the quagmire of problems of identity always focusing on the diachronic view of the matter and finally introduce the historical figure of the author and its implications for literary criticism. At another time we will check how these elements are expressed in the novels in question.

Keywords: Double. Identity. Authorship. Chico Buarque. Strubel Antje Rávic. *Vom Dorf*. *Budapeste*.

## SUMÁRIO

	<b>À GUIA DE INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
1	<b>DEFININDO UM CAMINHO: A QUESTÃO DA IDENTIDADE, DA AUTORIA E DO DUPLO.....</b>	<b>12</b>
1.1	<b>Sobre a identidade.....</b>	<b>12</b>
1.2	<b>Sobre o autor.....</b>	<b>21</b>
1.3	<b>Sobre o duplo.....</b>	<b>27</b>
2	<b><i>BUDAPESTE</i>: REFLEXOS E ESPELHAMENTOS.....</b>	<b>33</b>
3	<b><i>VOM DORF</i>: PERSEGUIÇÃO E OBSESSÃO.....</b>	<b>36</b>
4	<b>EU É UM OUTRO – SOBRE A FIGURA DO DUPLO.....</b>	<b>40</b>
5	<b>O AUTOR DO LIVRO (NÃO) SOU EU! - A PROBLEMÁTICA DA AUTORIA.....</b>	<b>48</b>
6	<b>FRAGMENTAÇÕES E DESLOCAMENTOS DA IDENTIDADE.....</b>	<b>59</b>
7	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS E (IN) CONCLUSÕES.....</b>	<b>68</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>72</b>

## À GUISA DE INTRODUÇÃO

O presente trabalho norteia-se basicamente por duas questões. A primeira delas é a seguinte: no mundo contemporâneo, no qual cada vez mais as noções de tempo e espaço estão se estreitando e o contato com outras culturas e identidades ocorrem num ritmo acelerado, cabe a questão de como a literatura trata a problemática da identidade dentro deste novo contexto. A segunda diz respeito à maneira como esses abalos à identidade afetam a identidade autoral e como essa é representada na obra, ampliando-se o questionamento para a indagação acerca da identidade do autor contemporâneo.

Tendo em vista o fato da dita globalização afetar o mundo ocidental de forma intensa, pareceu-nos pertinente observar como os escritores contemporâneos lidam com essas questões pertencendo a duas culturas diferentes, porém ocidentais. Como Stuart Hall aponta, apesar de ser um fenômeno mundial, os efeitos da globalização acontecem de forma bem mais contundente no mundo ocidental. O estudo pretende focar sob uma perspectiva comparativista textos provenientes de duas culturas que, embora ocidentais, possuem diferentes pontos de vista em termos culturais: uma narrativa centrada na velha Europa e a outra fruto de uma cultura pós-colonial. Seguindo essa linha de raciocínio, foram selecionados dois romances, um brasileiro e outro alemão, nos quais as questões relacionadas à identidade e à autoria podem ser discutidas. Investigaremos aqui em quais pontos os dois romances se aproximam e se afastam, levando em conta aspectos ligados às duas questões norteadoras deste trabalho. Em primeiro lugar, a tematização da identidade é marcada pela confrontação do emprego da figura do duplo nas narrativas escolhidas. Indo além, será delineada a maneira como é problematizada a autoria nas próprias narrativas e o que exatamente discutem ao tornarem objeto ficcional a noção de identidade do autor/ escritor.

Nos romances selecionados para a presente dissertação a questão da identidade se apresenta tanto no nível psicológico através da figura de um perseguidor e imitador, um personagem que deseja de forma obsessiva copiar o estilo do outro, quanto no nível geográfico de um escritor inadaptado, de um ser à procura de um lugar para poder existir como autor. A problemática então se estende até o questionamento e, por conseguinte, relativização da figura do autor. É esta questão que particularmente nos interessa no tocante à identidade: verificar como no romance contemporâneo a identidade autoral se apresenta. Portanto, essa última será a questão central deste trabalho: a autoria transformada em objeto de ficção.

Para que possamos entender como inicialmente a questão do duplo vai relativizar o conceito de autoria causando a descentração<sup>1</sup> da identidade, é preciso que os três pilares sobre os quais este trabalho se apóia sejam apresentados. Em primeiro lugar será discutido o conceito do duplo, sua origem e seu papel na narrativa moderna e contemporânea. A seguir será tematizado o próprio conceito de autoria e seus desdobramentos na contemporaneidade. Por fim chegaremos até a questão da identidade e seus desdobramentos enquanto tema de ficção. Como forma de trabalho, optamos por um “corte transversal” na abordagem das questões. Cada um desses três “pilares” por si só já constitui tema para uma dissertação, por isso a escolha pelo panorama diacrônico. Além disso, nosso estudo procurará verificar a questão do duplo, da autoria e da identidade em dois romances contemporâneos, na procura por entender o percurso que trouxeram, alteraram e ainda mantêm tais questões problematizáveis bem como os elementos essenciais para entendermos a questão hoje.

Durante a leitura de textos de teoria da literatura que apontavam para a fundamentação da presente dissertação, deparamo-nos com diversas questões que se desdobravam em tantas outras mais. Cada autor estudado formula e problematiza a seu modo a questão da identidade, da figura autoral e dos desdobramentos da figura duplo. Sem dúvida cada um deles trouxe contribuições importantes, contudo, se já de antemão era conhecida a impossibilidade de esgotamento do assunto, a leitura dos textos teóricos reforçou e ampliou a complexidade da questão.

Para a fundamentação teórica da questão do duplo foram selecionados Nicole Bravo, que ao apresentar o verbete “Duplo” no *Dicionário de mitos literários* nos oferece um panorama do percurso do conceito do duplo na literatura, Clément Rosset, que realiza em *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* a categorização da ilusão em três níveis distintos. Otto Rank com *Le Double* e Sigmund Freud, com *Das Unheimliche*, oferecem visões psicanalíticas distintas sobre o duplo e na esteira dos estudos freudianos, Julia Kristeva, com o livro *Étrangers a nous-mêmes*. Para a questão da identidade foram escolhidos Stuart Hall com *A identidade cultural na pós-modernidade* e Zygmunt Bauman com *Modernidade Líquida e Identidade*. Para a questão da autoria iremos nos pautar nos estudos de Roland Barthes intitulado *A morte do autor*, Michel Foucault com *O que é um autor?* e Mikhail Bakhtin com *O autor e a personagem na atividade estética*. Os teóricos acima mencionados constituem a base de nossa investigação, além deles, faremos ainda referências aos estudos de Otávio Paz, Gustavo Bernardo Krause, Carlos Alberto Faraco, André Gide, Lucien Dällenbach, Agnes

---

<sup>1</sup> É esse o termo empregado na tradução de *A identidade cultural na pós-modernidade* de Stuart Hall.

Derjanecz e Andrew J. Webber. Serão ainda citados ao longo da dissertação obras de ficção para ilustrar nosso pensamento.

Neste trabalho tentaremos seguir os caminhos apontados pelos estudiosos selecionados no tocante às três bases sobre as quais se sustenta esta dissertação, de forma a construirmos o nosso próprio. Destacaremos, dentre as questões levantadas por esses autores, as que nos parecerem mais pertinentes para nosso objetivo, qual seja, o de estudar em dois romances contemporâneos a questão da identidade autoral tendo como ponto de partida a figura do duplo. Haja vista a vastidão e a complexidade do tema abordado, este estudo será apenas um intróito para a discussão do tema. Nosso objetivo então, não será de forma alguma o de esgotar o assunto, mas de a partir do cotejamento e da reflexão de estudos teóricos bem como dos romances *Vom Dorf* — que significa “Da aldeia” — e *Budapeste* entender melhor como se expressa a questão da identidade do autor na literatura produzida nos últimos anos.

O presente estudo será constituído de seis capítulos. No capítulo seguinte, trataremos de um apanhado das questões teóricas que serão desenvolvidas nos capítulos subsequentes concernentes à figura do duplo, à autoria e à identidade. Apresentaremos os principais aspectos das obras teóricas citadas acima concernentes às questões examinadas no presente trabalho. Em seguida apresentaremos uma breve biografia de Chico Buarque e Antje Rávic Strubel, além do resumo de *Budapeste* e *Vom Dorf*. O quarto capítulo será dedicado à verificação de como a figura do duplo é expressa nos dois romances em análise. Verificaremos a importância da *mise-en-abyme* para a construção do duplo. Será feita uma breve digressão sobre o termo *Doppelgänger*, sua origem e seu significado, além do cotejamento de *Vom Dorf* e *Budapeste* com obras canônicas da literatura universal que tratam do tema do duplo e assim, verificar de que maneira a questão ao mesmo tempo encontra ecos na tradição e é renovada na contemporaneidade. No quinto capítulo será discutida a problemática da figura autoral, de que maneira os romances de Buarque e Strubel apresentam a questão e as implicações da suspensão das certezas quanto à autoria da obra. Caberá ao sexto capítulo as investigações concernentes à identidade. Fatores como globalização e fluidez / mobilidade dos líquidos serão apresentados como elementos catalisadores da intensificação da crise da identidade e como essa encontra ecos na literatura, tendo como uma forma de expressão, a crise da identidade autoral. Mais uma vez verificaremos de que maneira a crise da identidade do autor é expressa nos romances buarquianos e strubelianos. Trilhado esse percurso, apresentaremos no sétimo capítulo a conclusão que não se caracteriza pelo

esgotamento do assunto, mas sim como uma tentativa de entender a própria inquirição pela identidade ficcional na contemporaneidade.

# 1 DEFININDO O CAMINHO: A QUESTÃO DA IDENTIDADE, DA AUTORIA E DO DUPLO

Neste capítulo apresentaremos tanto o escopo teórico que permeou a análise crítica dos dois romances, assim como também as próprias narrativas e seus autores. Inicialmente delineamos as questões centrais, nomeadamente os conceitos de identidade, de autoria e do duplo, para finalizar com a apresentação dos autores e seus romances, objeto de estudo.

## 1.1 Sobre a identidade

A busca de si mesmo, de uma identidade e a cisão da mesma é tema constante na literatura desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade. Uma das formas de representação desse assunto é a recorrência à questão do desdobramento da identidade conforme expressa pela temática do duplo. A tentativa de definição do “eu”, de uma identidade, acaba muitas vezes por se desdobrar no encontro do outro, no duplo, na percepção de que, apesar de entendida como única, a identidade surge fragmentária, daí resultando que o desejo de encontro de um ser completo e definido se resumiria apenas a uma aspiração humana.

Muitas são as formas de representação do duplo na literatura. As mais recorrentes são: o reflexo no espelho ou na água, a sombra, o gêmeo e o retrato. Seja qual for a forma pela qual o duplo é introduzido na narrativa, a questão que se apresenta acaba por resultar na bipartição do indivíduo e na fragmentação da identidade.

É no século XX que as discussões relativas à questão do duplo se concentram nos temas da cisão do eu interior, da fragmentação da personalidade e, por conseguinte, na questão da identidade. São também relativizados os limites entre imaginário e real, que numa perspectiva literária pode ser desdobrado para as relações entre realidade e ficção.<sup>2</sup> O duplo é o elemento / a figura ficcional que irá expressar com clareza o resultado da busca do ser humano por sua essência, por autoconhecimento, culminando fatalmente no encontro do outro, do desconhecido, desqualificando a ilusão humana de verdade como única e absoluta e de um único *eu*.

É durante o Romantismo que se intensifica a necessidade de criação de uma marca individual e também quando a obra de arte passa a ser fruto de um gênio, de um indivíduo. Ao

---

<sup>2</sup> Esse tema será objeto de estudo mais detalhado no capítulo 5, onde será feita uma breve análise do conto de Júlio Cortázar *Continuidade dos Parques*.

se ler um texto era importante o reconhecimento de traços que caracterizavam o *estilo* específico de um autor. Era dada ênfase na relação texto-leitor, ou seja, nesta época um texto era escrito com o objetivo de que a leitura integrasse o próprio processo da escrita. Nesse e em outros períodos (Primeira e Segunda Geração Modernistas) vanguardistas, o valor de uma obra era determinado a partir de sua originalidade, ou seja, a capacidade de inovação, de apresentar um estilo totalmente novo. Na época atual a originalidade não passa de uma ideia utópica. Família, Igreja e Estado – as três instâncias que conduziram o homem a interpretações unívocas durante muito tempo – já não seriam mais capazes de sustentar seus valores e dogmas sem questionamento, não haveria mais espaço para verdades absolutas. À produção literária contemporânea restava a descrença na validade e na impossibilidade da ruptura.

A crítica vem apontando há algum tempo que o caráter de ruptura das vanguardas vem se esgotando. Dentre essas análises, destaca-se a elaborada por Octavio Paz com a obra *Os filhos do barro*. Nesse livro, ao analisar a poesia moderna, Paz apresenta a inocência dos escritores vanguardistas com relação à tradição da ruptura:

A oposição à modernidade opera dentro da modernidade. Criticá-la é uma das funções do espírito moderno. [...] A modernidade identificou-se com a mudança, identificou a mudança com a crítica e as duas com o progresso. [...] Diante da história e suas mudanças, postulou o tempo sem tempo da origem, o instante ou o ciclo; diante de sua própria tradição, postulou a mudança e a crítica. Cada movimento artístico negava o precedente e, através de cada uma destas negações, a arte se perpetuava. Somente dentro do tempo linear a negação podia desenvolver-se de maneira plena e somente em uma idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos suas negações são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da *idéia de arte moderna*. [...] Os desfalecimentos da tradição da ruptura são uma manifestação da crise geral da modernidade. (PAZ 1994: 189-190).

No cenário contemporâneo inexistem projetos vanguardistas. Na contemporaneidade a transgressão se realiza de outra forma, é um processo solitário, sem caráter de combate e de ruptura. Essa transgressão, esse *silêncio* da contemporaneidade, se opera tanto na transgressão presente na obra, quanto na figura autoral. Muitos autores problematizam em suas narrativas a questão da autoria, numa estrutura em abismo, na qual se perde a noção de quem é o autor da obra através de diferentes recursos e no presente trabalho optamos por estudá-la através do tema do duplo.

Não encontramos na contemporaneidade a ruptura — como os românticos e os modernistas a entenderam —, mas sim o que se pode chamar aqui de uma “rearrumação”, um deslocamento de perspectiva que se apresenta multiforme. A figura do duplo, também se faz



presente na origem do romance moderno e ganha em *Dom Quixote* uma outra roupagem, se aproximando de questões que serão retomadas na contemporaneidade, ela não representa mais a figura do homem dividido, fragmentado, o homem agora é retratado como um ser diluído, multifacetado, inadaptado, incapaz de reunir suas *diversas* identidades. A produção literária contemporânea se vê incapaz de manter a “aura” da originalidade romântica e percebe o novo cenário que a rodeia no qual a simulação é um importante fator indefinidor das concepções de tempo, espaço, identidade e unidade.

O autor, cada vez mais consciente do jogo narrativo, convida o leitor a participar desse jogo e, para aqueles que preferem ficar confortavelmente em sua posição segura de “leitor”, esse convite — mais para uma provocação — vai incomodar, abalar as suas bases seguras. A literatura mais do que nunca não se submete à expectativa — de terceiros — de oferecer conhecimento. Não há pacto com a verdade. Até mesmo em domínios nos quais se achava que as certezas eram inabaláveis: o autor do texto.

Os textos contemporâneos — dos quais *Vom Dorf* e *Budapeste* constituem exemplos para a exposição desta temática — delineiam uma estética mutante e provisória. Tal estética não se atém mais à função originária da literatura como reveladora de verdades, muito pelo contrário, ela denuncia em seu próprio interior sua encenação, seu caráter ilusório e fingidor. Para tanto, era preciso deslocar as bases do texto ficcional, fazendo-o expandir-se até uma possível crítica sobre ele mesmo, sobre sua escrita e ainda criando dúvida sobre autoria única. A leitura de *Vom Dorf* e *Budapeste* convida o leitor a estar num estado constante de dúvida que não se resolve nem mesmo ao fim da leitura.

A questão do sujeito e sua relação com a identidade se revela intrigante sob a mira de uma perspectiva multiforme na literatura contemporânea, estando em sintonia com o momento histórico, no qual as mudanças históricas e sociológicas ocorrem na mesma velocidade que o desenvolvimento tecnológico. Os modelos clássicos de narrativa — que privilegiam a intriga, a motivação psicológica ou sociológica dos personagens — não conseguem dar conta da dinamicidade decorrente da fragmentação que põe em xeque a própria identidade do escritor. As formas tecnológicas, tão presentes em nosso cotidiano, não permitem a linearidade, pois o tempo tecnológico conduz à indeterminação, já as relações e as formas de vida atuais estão por se reconstituir através de fenômenos não-lineares. Em seu livro *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, Umberto Eco (1991) observa que a arte atual tende a aceitar e a tentar dar forma à provocação do acaso, do ambíguo e que os artistas vêm tentando dentro de seus trabalhos mapear essa “desordem”.

Essa é entendida como uma tentativa de ruptura com a “ordem tradicional”, fechada, da obra, estimulando um tipo de fruição da mesma, simultaneamente inventiva e aberta. A desestabilização do narrador na prosa contemporânea, com especial destaque para o narrador em primeira pessoa, reflete a expressão artística da vida do homem contemporâneo que, como afirma Stuart Hall (2006), vem sofrendo sucessivos abalos à sua identidade. A indeterminação consistiria então na impossibilidade — ou pelo menos simulação — do narrador de controlar os elementos do mundo ficcional e, por conseguinte, de oferecer uma visão plena desses elementos.

A filosofia, a psicanálise, a teoria literária, além da sociologia já se debruçaram – e se debruçam sobre a questão<sup>3</sup> e oferecem pontos de vista que contribuem para a reflexão e apreensão de aspectos do indivíduo que antes se imaginava “total”. Um sujeito — ou vários — fragmentado, cindido, descentrado (para usar o termo empregado por Stuart Hall (2006)) é o que encontramos na contemporaneidade.

Conforme já ficou estabelecido, a ideia de identidade é o conceito-chave deste trabalho que se relaciona com os demais tratados aqui. O termo é problemático já em sua acepção. A etimologia do termo indica que sua origem é latina, sendo formado a partir do adjetivo *idem* (significando *o mesmo*) e do sufixo *-dade* (que indica estado ou qualidade). Assim, em sua origem a palavra *identidade* era aplicada à qualificação daquilo que é idêntico. Evidentemente o termo tem significado muito mais amplo do que sua origem etimológica aponta. Atualmente, uma das definições dicionarizadas que encontramos para identidade indica o conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa, como por exemplo, nome, idade, estado, profissão, sexo, dentre outros, ou seja, todo dado ou característica que diferencie os indivíduos uns dos outros. Podemos então inferir que ao mesmo tempo em que a identidade é o ato de diferenciar-se, de ser único, ela também é, por outro lado, igualação. Cabe então a questão de como o sujeito pode ser único, singular e também possuir características que o identifique com um grupo. Essa é a primeira questão que a problemática da identidade nos propõe.

Tanto em *Budapeste* quanto em *Vom Dorf* a questão da identidade se apresenta de forma complexa, pois em ambos os romances o leitor se questiona sobre a autoria da obra. Com relação ao primeiro romance citado, o autor pode ser tanto Chico Buarque, quanto José Costa ou até mesmo o personagem misterioso “Sr...” que nos remete novamente à Chico Buarque. No segundo romance, a autora pode tanto ser Antje Rávic Strubel, quanto o

---

<sup>3</sup> Uma abordagem detalhada será apresentada mais adiante.

“perseguidor/ imitador” que permanece em todo o romance sem ser nomeado. Destarte, realidade e ficção se confundem. Mesmo excluindo o caráter ficcional dos textos e atentando simplesmente para os nomes que constam na capa dos livros e dão o estatuto de autor tanto a Chico Buarque quanto a Antje Rávic Strubel, os dois autores “brincam” com suas próprias identidades enquanto autores e pessoas comuns, enredando o leitor em um jogo no qual o centro da narrativa é a procura pela identidade do autor. Cabe ainda uma outra pergunta: até que ponto a identidade de Buarque e Strubel como autores se confunde com a identidade de pessoa comum, indo mais além, pode-se inquirir também qual o conjunto de expectativas que se cria ao se ler um livro sob a assinatura de seus nomes. Essas são algumas questões que iremos tratar mais à frente. No momento, antes de abordá-las com maior profundidade, faz-se necessário o exame do termo identidade em estudos da contemporaneidade.

Stuart Hall (2006) em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* faz um estudo aprofundado sobre a evolução — ou melhor — fragmentação da identidade e dos fatores que levaram ao deslocamento e descentração da identidade do homem pós-moderno. Essa descentração do sujeito corresponderia segundo Hall, a abalos à concepção que o sujeito tem de si mesmo.

Inicialmente, Hall aponta três concepções de identidades. Primeiramente, o sujeito do Iluminismo, cuja concepção era baseada num sujeito totalmente centrado. Nesse sentido, a identidade era entendida como algo inerente ao sujeito, sua essência permanecia inalterada. A segunda se refere ao sujeito sociológico, nessa concepção a identidade é definida através da interação entre o sujeito e a sociedade. E a terceira concepção de identidade é denominada por Hall de sujeito pós-moderno, aquele cuja identidade é moldada e influenciada continuamente em função dos sistemas culturais circundantes, o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL 2006: 13).

Ao período que se inicia a partir da segunda metade do século XX, Hall chama de modernidade tardia, pois considera que este é um marco importante na transformação da sociedade e, por conseguinte, no conceito de identidade. Ele aponta cinco marcos ocorridos nas teorias sociais e nas ciências humanas que tiveram efeito direto no processo de descentramento do sujeito.

A primeira descentração ocorrida no século XX, indicada por Hall, foi a releitura do pensamento marxista, na qual seus novos intérpretes entenderam que o homem faz a história somente a partir de condições previamente dadas. Desta forma, não pode o homem ser o agente da história. Esses novos leitores das teorias marxistas argumentavam que “o marxismo corretamente entendido, deslocara qualquer noção de agência individual” (HALL 2006: 35).

O segundo evento que contribuiu para a descentração da identidade foi a descoberta do inconsciente por Freud. Para ele, a identidade é formada ao longo do tempo por meio de processos inconscientes, não é inata ao homem. Desta forma, ao invés de se falar em identidade, deveria ser empregado o termo identificação, por se tratar de um processo em andamento. Mais tarde, baseando-se nas teorias freudianas, Lacan desenvolverá a teoria da fase do espelho, pela qual todo indivíduo passa, e que lhe dará a falsa ilusão, ainda segundo Lacan, de si mesmo como uma pessoa unificada.

O terceiro choque à noção de identidade do homem foi realizado pelo linguista Ferdinand Saussure que “retirou” do homem a autoria e o domínio por aquilo que expressa através da língua. Para ele as palavras são “multimoduladas. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado” (HALL 2006: 41). Segundo Saussure a língua preexiste ao homem.

Michel Foucault é o responsável pelo penúltimo deslocamento da identidade do sujeito. Em seus estudos, traça uma genealogia do sujeito moderno baseada no poder disciplinar de grandes instituições. Esse controle examina e sistematiza os casos individuais de forma a caracterizar os fatos coletivos. Daí surge o paradoxo de que “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (HALL 2006: 43).

O último choque à noção de identidade foi produzido pelo feminismo. O movimento feminista foi o responsável pelo surgimento histórico da política de identidade que apelava para a identidade social de cada grupo específico.

A partir da perspectiva dos estudos de Stuart Hall, o encontro com a verdadeira identidade seria impossível tendo em vista que essa é construída historicamente. Ao longo de seu desenvolvimento, o indivíduo vai adquirindo identidades diferentes, que apesar de terem relação umas com as outras, são independentes. Essas identidades se manifestam de acordo com as diferentes situações. A identidade

Zygmunt Bauman é outro estudioso que se debruça sobre a questão da identidade. Assim como Stuart Hall, para Bauman (2005) a noção de identidade não está atrelada a valores definitivos e sólidos, ela está muito mais ligada às decisões do indivíduo, suas escolhas e ações. Dentro desse contexto, o indivíduo está exposto à várias situações nas quais “diferentes identidades” se manifestam.

As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. (BAUMAN, 2005: 19).

Valores como estado, igreja e família são elementos importantes para a constituição da identidade do indivíduo para Bauman. Porém, como as relações na contemporaneidade estão cada vez mais sendo mediadas por meios eletrônicos, elas tendem a ser frágeis e abandonadas com maior facilidade, como aponta em *Modernidade líquida*:

É nisso que nós, habitantes do líquido mundo moderno, somos diferentes. Buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades em movimento — lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo. (BAUMAN, 2005: 32).

Em *Identidade*, que é uma entrevista de Bauman concedida a Benedetto Vecchi, ao ser perguntado sobre o fenômeno da globalização e suas implicações, Bauman responde que a identidade corresponderia a um quebra-cabeça incompleto. Na montagem deste quebra-cabeça é preciso reconhecer que algumas peças serão sempre desconhecidas. Diante dessa nova organização, categorias como nacionalidade, pertencimento e comunidade ganham novos valores e precisam ser reanalisadas. Segundo ele, a globalização levou o homem a um estado de vulnerabilidade que pode ser tanto encarada positiva ou negativamente:

A globalização atingiu agora um ponto em que não há volta. Todos nós dependemos uns dos outros, e a única escolha que temos é entre garantir mutuamente a vulnerabilidade de todos e garantir mutuamente a nossa segurança comum. Curto e grosso: ou nadamos juntos ou afundamos juntos. Creio que pela primeira vez na história da humanidade o auto-interesse e os princípios éticos de respeito e atenção mútuos de todos os seres humanos apontam na mesma direção e exigem a mesma estratégia. De maldição, a globalização pode até transformar-se em bênção: a “humanidade” nunca teve uma oportunidade melhor! Se isso vai acontecer, se a chance será aproveitada antes que se perca é, porém, uma questão em aberto. A resposta depende de nós. (BAUMAN 2005: 95)

Para Bauman o homem está passando da fase sólida da modernidade à fase fluida, que corresponderia a uma instabilidade das estruturas. Os fluidos não conseguem manter a mesma forma por muito tempo e caso não sejam armazenados em um recipiente apertado, continuam mudando de forma indefinidamente. Assim, no mundo atual (fluido), tanto as identidades

individuais quanto coletivas estão se diluindo. A fluidez e a volatilidade são elementos que caracterizam a contemporaneidade. Em uma sociedade fluida, formada de redes múltiplas, o sujeito não consegue se identificar, definir-se de forma una, mas tão somente fragmentada.

Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. (BAUMAN 2005: 91 e 92)

O constante surgimento de novos parâmetros, frágeis e em constante mutação “fabricam” identidades que se transformam na velocidade imposta pela sociedade midiática. Fragmentada, a ideia de identidade passa a ser na visão de Bauman um escape necessário no processo de globalização. Todavia, esse complexo de identidades fluidas não permite a totalidade de um perfil próprio e individual, mas sim um emaranhado de *personas* transitórias. Para o autor, em tempos nos quais a interação social é mediada por meios tecnológicos, a noção de identidade sofre constante perda de referencialidade. Os conceitos que outrora eram tidos como concretos são agora maleáveis, vagos.

Permita-me assimilar já neste estágio (esperando por uma oportunidade posterior de abordar o assunto com mais detalhes, como ele merece) que os “grupos” que os indivíduos destituídos pelas estruturas de referência ortodoxas “tentam encontrar ou estabelecer” hoje em dia tendem a ser eletronicamente mediados, frágeis “totalidades virtuais” em que é fácil entrar e ser abandonados (BAUMAN 2005: 31).

Decorre da fragilidade das interações através de instrumentos tecnológicos uma profunda alteração nas relações interpessoais, como destaca:

As relações interpessoais, com tudo o que as acompanha — amor, parcerias, compromissos, direitos e deveres mutuamente reconhecidos —, são simultaneamente objetos de atração e apreensão, desejo e medo; locais de ambigüidade e hesitação, inquietação, ansiedade. (BAUMAN 2005: 68 e 69).

Tendo em vista que as identidades estão em constante mudança por conta de um ambiente fluido e instável, importa ao sujeito o aqui e o agora e assim,

Os “grandes temas” não foram resolvidos, mas suspensos, postos de lado, removidos da ordem do dia. Não bem esquecidos, mas raramente lembrados. A preocupação com o “agora” não deixa espaço para o eterno nem tempo para refletir sobre ele. Num ambiente fluido, em constante mudança, a idéia de eternidade, duração perpétua ou valor permanente, imune ao fluxo do tempo, não tem fundamento na experiência humana. (BAUMAN 2005: 79 e 80).

Por fim, Bauman conclui apontando que o objetivo de construir uma identidade própria é uma utopia. Não haveria possibilidade de uma identidade única e completa quando a

própria realidade na qual o sujeito se insere é fragmentada. Muito além de investigar os diferentes componentes e dimensões da problemática da identidade, o livro-entrevista *Identidade* oferece um panorama crítico da sociedade capitalista contemporânea. É dentro do emaranhado das relações “liquefeitas” que a identidade não pode mais ser constituída de forma definitiva. Para Bauman o problema da identidade atualmente é o de qual identidade seguir e por quanto tempo se apegar a ela.

Seja porque a identidade tem sofrido abalos sistemáticos ao longo da história através de estudiosos dos diferentes domínios do conhecimento, seja porque a globalização e os meios eletrônicos têm ganhado cada vez mais espaço na vida do homem contemporâneo, fato é que a noção de identidade se torna cada vez mais líquida e descentrada.

Todos os teóricos aqui apresentados, apesar de apresentarem análises distintas com relação à identidade, rumam para o mesmo ponto: o abalo da noção de identidade como tema recorrente na sociedade atual, que por seu turno encontram reflexo nas narrativas ficcionais não só referente à identidade do sujeito, mas como também com relação à noção de autoria e identidade autoral.

## 1.2 Sobre o autor

Nesta parte do trabalho serão feitas algumas considerações sobre a figura do autor. Sabemos que a partir do momento em que o autor alcança certa notoriedade, a expectativa com relação às suas novas produções aumenta. Porém ela não corresponde simplesmente ao interesse com relação à arte, outrossim, a todo um imaginário que se criou em torno da figura do escritor/autor. De uma certa maneira, o leitor/ fã procura o artista em sua obra, como se de alguma forma isso possibilitasse que os laços de intimidade entre eles fossem estreitados. Pensando especificamente na figura do autor Chico Buarque, percebe-se a complexidade e o alcance que as expectativas de um leitor brasileiro com relação a qualquer produção que venha estampada com seu nome causam. Chico Buarque é o cantor, o poeta, o ativista político, o “homem dos olhos azuis”. Todos esses “homens” - ou pelo menos alguns deles - é que se espera encontrar em cada novo trabalho seu. Mesmo que sejam somente pistas e que a identificação parta muito mais do leitor, sendo então apenas subjetivas.

Chico Buarque foi tomado como exemplo por representar claramente esse fenômeno da autoria, mas todo autor passa por esse mesmo crivo. Roland Barthes já bem observou esse fato em artigo sobre a morte do autor:

a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada 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*, a entregar sua ‘confidência’. (BARTHES 1988, 66).

A identificação do autor de uma obra artística não foi sempre elemento essencial para que a mesma tivesse maior ou menor importância e prestígio. As narrativas de tradição oral (cânticos, poemas e histórias de aventura, como as epopeias, comédias e tragédias, assim como os contos de fadas antes de serem recolhidos pelos irmãos Grimm) no período medieval e antigo não eram identificadas pelos seus autores. Cabia ao contador da história fazer as inserções, os cortes, se demorar mais em certas passagens em detrimento de outras dependendo do público, do seu objetivo etc. Neste momento era inconcebível a ideia de autor como alguém responsável por uma obra em sua completude, ou seja, começo, meio e fim. Identificar o autor de uma obra significa ao mesmo tempo dar-lhe prestígio, reconhecimento público e financeiro — especialmente quando a obra de arte se torna mercadoria —, mas significa também atribuir-lhe responsabilidade pela obra, era também um instrumento de



punição e repressão. Segundo Foucault a autoria surge “na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tor[nar]am transgressores” (1992: 47). A narrativa agora, atrelada à figura – ao nome – de um autor é marcada mais claramente no tempo e no espaço, de acordo com os hábitos e biografia de quem a escreve. Ainda segundo Foucault, distintos fatores sociais, políticos e econômicos contribuíram para a invenção e exaltação do indivíduo. Cabe ressaltar a observação de Foucault sobre o desenvolvimento oposto que teve a função do autor nos discursos científicos e literários. Inicialmente, para que um texto científico tivesse validade e reconhecimento, ele deveria vir acompanhado do nome daquele que propôs tal raciocínio. No entanto, a partir dos séculos XVII e XVIII os textos científicos passaram a ter validade em função de sua ligação a um conjunto sistemático de verdades demonstráveis, não sendo mais necessária a identificação do autor. Em contrapartida, nos textos literários, a não nomeação do autor tornou-se impossível, pois “o anonimato literário não nos é suportável” (FOUCAULT, 2002: 50).

As considerações de Michel Foucault sobre “a costura enigmática da obra e do autor” foram apresentadas numa comunicação em 1969 à Sociedade Francesa de Filosofia e deu origem ao texto *O que é um autor?*. Em sua análise, Foucault irá abordar a noção de autoria a partir da relação do texto com o autor e para tanto, deixa conscientemente de lado a “análise histórico-sociológica da personagem autor”. Foucault inicia seu raciocínio citando Beckett: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (Beckett apud FOUCAULT 2002:34) e acredita que a indiferença por “quem fala” é característica da escrita contemporânea, como se fosse uma espécie de “regra imanente”. A partir dessa constatação, tornada regra, Foucault define dois grandes temas: o da expressão e o da morte. Ao primeiro corresponderia a libertação da escrita de hoje do tema da expressão, de forma que

na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer. (FOUCAULT 2002: 35)

Com relação ao tema da morte, a escrita conferiria ao herói que optasse por morrer ainda jovem a imortalidade. Ou então, a escrita seria o recurso empregado para adiar a morte, como exemplifica através da narrativa das *Mil e uma noites*. Contudo, a nossa cultura alterou o tema da escrita destinada a conjurar a morte, pois “a obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor” (FOUCAULT 2002: 36). O autor se afasta ao máximo daquilo que escreve, apagando/ anulando os seus caracteres individuais. Desta forma, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da

sua ausência” (FOUCAULT 2002: 36), ou seja, o autor passa a representar “o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT 2002: 37).

Outra distinção importante que o pensador realiza é entre nome de autor e nome próprio. Ambos são de caráter complexo, porém o nome de autor traz consigo uma problemática de outra natureza ao se relacionar a um conjunto de características qualificadoras ou identificadoras e, por conseguinte, de atribuição de valor a um determinado conjunto artístico:

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si. (...) Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT 2002: 45).

Continuando seu estudo, Foucault vai examinar a *função autor* restrita à composição de livros ou textos, a qual resume da seguinte maneira:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar”. (FOUCAULT 2002: 56-67).

Assim, Foucault conclui que a *função autor* caracteriza a circulação e o funcionamento dos discursos nas diferentes sociedades onde esses ocorrem. Considerando especificamente a nossa cultura, a *função autor* se caracteriza por uma forma de apropriação marcada inicialmente pela repressão e punição aos autores que transgrediam a ordem. Em seguida, ela seria a que permitiria atestar a fiabilidade do texto científico e a determinação da origem do texto literário. É também a *função autor* que permitiria a construção de um ser racional ao qual reconheceríamos como autor e por fim, é a *função autor* que permite o reconhecimento dos diversos “eus” que o indivíduo ocupa na obra.

Como já mencionado, Roland Barthes também se debruça sobre a questão da autoria em *A morte do autor*. Para ele, a escrita destrói toda a voz e assim, haveria dificuldade em precisar a quem pertenceria a voz que escreve. Para Barthes a escrita é

esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES 1984: 49)

O autor, conforme Barthes, é “uma personagem moderna”. Sua importância se desenvolveu na sociedade por ser considerado aquele que poderia dar indicações, pistas para o entendimento do texto. Para Barthes não é o autor que fala, mas a linguagem, ou seja, no momento em que o sujeito assume a linguagem, ele se constitui como algo que já está dado. As palavras preexistem ao momento da enunciação. Ao se suprimir – ou pelo menos afastar – a figura do autor, não há mais alguém a quem se possa atribuir uma identidade, no sentido de que toda a teia de relações que se pode estabelecer a partir da nomeação do autor é suprimida em detrimento de uma inter-relação entre textos (outras vozes). A relação do escritor com o texto ocorre no instante da produção. O valor do texto está nas relações e interações da trama textual e não se submete à figura do autor:

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo além do da enunciação, e todo texto é escrito eternamente ‘aqui’ e ‘agora’. (BARTHES 1984: 53)

Barthes distingue o *autor* do *escritor*. Em sua concepção, “o corpo que escreve” é o escritor. Esse não é uma pessoa, mas um sujeito, cuja existência é meramente textual:

O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como ‘eu’ não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES 1984: 51).

Para Barthes, a supressão do autor em proveito da escrita significaria a restituição ao leitor do seu lugar de direito. Caberia ao leitor estabelecer as relações do texto literário com outros textos e no momento em que confronta o texto é que se realizaria a enunciação. Cada leitor “interpreta” o texto de forma diversa, ou ainda, o mesmo leitor o faz dependendo do momento em que lê o texto, de forma que a figura do autor como aquele que oferecia pistas interpretativas para o entendimento da obra é anulada na concepção barthesiana.

Mikhail Bakhtin fará a distinção entre *autor-criador* e *autor-pessoa* em *O autor e a personagem na atividade estética*. O primeiro seria um elemento da obra enquanto o segundo, componente da vida. O *autor-criador* é o responsável por dar forma ao objeto estético:

É a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa (BAKHTIN 2003: 11).

## A relação entre autor e personagem concernente à criação se realiza numa

relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar ‘integralmente’ a personagem. (BAKHTIN 2003: 12).

Neste processo de criação do personagem, segundo Bakhtin, é preciso que *autor-criador* torne-se outro com relação a si mesmo, de forma que olhe para si com os olhos do outro, tornando-se um espectador, sem tomar parte nos acontecimentos. O princípio criativo para Bakhtin é marcado pela *exotopia*, i.e., quando uma consciência está fora da outra, podendo ver uma outra consciência como um todo acabado. Assim, com base na *exotopia*, a primeira etapa no processo de criação estética é a identificação com o outro. Realizado esse primeiro movimento, o processo da atividade estética começará efetivamente quando o *autor-criador* retornar para si mesmo. A partir desse momento, o *autor-criador* poderá dar acabamento ao outro. Elemento fundamental no processo da *exotopia* é o *excedente de visão humana*, i.e., aquele que

é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (BAKHTIN 2003, 21).

Somente a partir do *excedente de visão* o *autor-criador* será capaz de retornar a si e se cercar dos instrumentos necessários para construir o personagem, pois sendo ele próprio, o *autor-criador*, não haverá espaço para o outro, ou seja, o personagem.

Não importa quais os termos empregados, ou as distinções de ordem teórica que cada conceito abarca, tanto a *função autor* de Michel Foucault, quanto o *escritor* de Roland Barthes e o *autor criador* de Mikhail Bakhtin vão questionar a unicidade do sujeito com base na negação, na percepção da impossibilidade de uma voz única e soberana.

Foucault examina a questão da autoria com base em um conjunto de enunciados heterogêneos que irão moldar o sujeito, sua representação no contexto social, bem como sua responsabilidade e punição. Para Foucault, a origem do discurso não se encontra em cada indivíduo separadamente, mas sim nos diferentes contextos em que este mesmo indivíduo se insere na ordem do discurso. Assim, a *função autor* seria uma posição enunciativa, i.e., o autor é sinalizado e definido pelos próprios textos que, por sua vez, podem remeter não a um indivíduo singular, mas a uma pluralidade de “eus”. Para exemplificar como esses “eus”

podem aparecer, destaca o “eu” que aparece no prefácio, o “eu” que argumenta no corpo do livro e ainda um terceiro “eu” que avalia a recepção da obra.

Barthes, por seu turno, defende a inexistência do autor fora ou anterior à linguagem. É o ato da escrita que constitui o autor. A linguagem preexiste ao escritor, de forma que à ele cabe a mistura de diversas vozes. Anular o sujeito, decretar a morte do autor delinea o nascimento da escrita como destituição de toda voz, de toda origem e de toda identidade. Trata-se de dar lugar à linguagem, à potência da fala e destituir o autor de proprietário que lhe fora atribuído.

Já para Bakhtin o sujeito se constitui reflexivamente pelo reconhecimento do outro no discurso. Assim, a alteridade é elemento chave para a produção artística. É a partir do reconhecimento do outro que os indivíduos irão se constituir como sujeitos.

Conforme exemplificado por esses três teóricos, a consciência da complexidade que constitui o conceito de autor associada à liberdade criativa da literatura abriram caminho para que os escritores pudessem discutir o tema da autoria dentro de suas obras. Traços limites delimitadores entre pessoa e personagem, referente e representação, autor e narrador tornam-se opacos e instauram na narrativa a diluição. Na contemporaneidade, tendo em vista o caráter fluido das identidades e os abalos constantes que o sujeito vem sofrendo com relação a esse conceito, como apontamos anteriormente em estudos de Bauman e Hall, a discussão da questão da autoria irá refletir essa fluidez e interpenetração de tendências diversas da atualidade.

### 1.3 Sobre o duplo

São inúmeras as representações do duplo na literatura. Nicole Bravo (2005) demonstra que suas primeiras manifestações remontam às lendas nórdicas e germânicas. Também as divindades das civilizações pré-colombianas são duplas. No Egito a divindade Ka (manifestação das forças vitais) tem uma representação dupla, pois sobrevive à morte do corpo. Também cita como exemplo o duplo em *O banquete* de Platão (discurso de Aristófanes) e no *Gênesis*. Vejamos o que Bravo observa sobre a imagem do duplo em *O banquete*:

O homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses: a bipartição é o castigo infligido pelos deuses, determinando a representação do homem que se segue (cada um de nós não passa de um homem que foi cortado ao meio), representação importante para as recaídas literárias do mito, pois implica uma maleabilidade do ser humano, cujo destino se converte em busca: a busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos ou maléficos – testemunha uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano, um castigo simbolizado pelo corte (esse mito está ligado àqueles da revolta dos homens contra os deuses [Prometeu, Ícaro...]). (BRAVO 2005: 262).

De forma análoga é representada a cisão do homem no *Gênesis*. Inicialmente um único ser, o homem será posteriormente partido em dois por Deus. Dessa separação, assim como em *O Banquete*, resulta o enfraquecimento do ser, como assinala Bravo. Na Roma antiga o duplo está presente nas comédias paulatinas, através da figura dos irmãos gêmeos, ou ainda pela usurpação da identidade – tema que será retomado por William Shakespeare em *Comédia dos erros*.

Nesse primeiro momento, o duplo se limitava a dois indivíduos idênticos fisicamente e que eram constantemente confundidos um com o outro. Porém, nesses casos, observa Bravo, cada um mantinha ao final sua própria identidade e mesmo quando um personagem desempenhava dois papéis, a tendência à unicidade prevalecia. A significação do duplo como duplicidade num mesmo homem irá surgir no Romantismo alemão, no chamado *Doppelgänger*.

Uma das características do duplo é o antagonismo, seja na forma de belo x feio, bem x mal, racional x selvagem, louco x equilibrado e tantas outras. Seja qual for o embate abordado, o duplo abrirá espaço para o questionamento e, a partir desse, valores inerentes ao humano podem ser discutidos / relativizados.

Com o surgimento das ideias de René Descartes no século XVII, o homem é definitivamente conduzido ao centro do mundo em detrimento da visão teocêntrica que dantes vigorava. A partir dessa virada na percepção do homem do seu “lugar” no mundo, o motivo

do duplo passará a envolver o aspecto subjetivo, ou seja, o “eu” descobre-se fracionado, dominado por forças conflituosas que acarretam uma cisão interna, dividindo o homem entre o mundo real e o ideal, entre a vida social, suas normas e seus instintos e desejos pessoais. Dessa forma, abriu-se caminho para as reflexões pré-românticas. Exemplo disso é o mito do bom selvagem de Rousseau com o qual firma uma cesura entre o homem natural e o civilizado, base para as futuras reflexões da psicanálise de Freud. Nesse cenário no qual o homem se choca com os valores ideais e com o que é imposto pela vida social, o mito do duplo passa a representar a crise do homem consigo mesmo e a confrontação com os seus temores ocultos. “O duplo é sintomático da crise da fé do homem moderno que substitui a transcendência pela mercadoria” (BRAVO 2005: 278). Podemos citar como exemplos desse conflito na literatura os romances de Edgar Allan Poe, *William Wilson* e *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Nos dois romances são retratados homens que temem o encontro com o seu eu mais oculto. No primeiro, a personificação do “eu oculto” se dá através de um sócia homônimo que insiste em denunciar a moral e os valores pervertidos do personagem principal. No segundo romance o “eu oculto” se manifesta através do retrato do personagem, que lhe permite permanecer jovem enquanto ele próprio envelhece e assume a imagem decrépita de sua alma degradada. Para esse tipo de perturbação causada pela relação do sujeito com o seu duplo, que julga ser o seu *outro*, mas que é na verdade ele próprio duplicado, o “eu” perseguido comete o erro de matá-lo. Ao liquidar aquele que considerava o *outro*, o sujeito acaba por se aniquilar. De acordo com Clément Rosset em *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*:

O real – neste gênero de perturbação – está sempre do lado do outro. E o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu ‘duplo’. Matando-o matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser. (ROSSET 2008: 89).

No momento da morte ocorreria o que Rosset chamou de “coincidência de si consigo mesmo” ou “o retorno de si a si mesmo”. Rosset afirma que não é possível ocultar o real por muito tempo através da máscara do duplo, pois o real acaba sempre por coincidir com o real. Mais adiante iremos discutir de forma mais detalhada a abordagem de Rosset sobre a questão do duplo.

*Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes é a obra literária que irá marcar “uma radical mudança na concepção do duplo” para Nicole Bravo (2005:267). Nesta obra do século XVII, o herói passa a ser Dom Quixote, um cavaleiro à maneira dos protagonistas das

novelas de cavalaria do período medieval. Assim, Don Quixano – ou seja lá qual for o verdadeiro nome do fidalgo que assume a identidade de Dom Quixote – ao assumir uma outra identidade, procede uma cisão interna que o divide em dois seres, a saber: ego e alter ego. Destacamos algumas observações de Nicole Bravo acerca do romance:

(...) aquele que se desdobrou (duplicou) cria para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais que objetivar seu drama interior – a consciência da inanição da ‘verdadeira’ vida instaura o nascimento para a vida espiritual e heróica. (...) Por sua incapacidade de agir sobre o mundo, Dom Quixote é um herói da duplicidade moderna: ele fracassa na tentativa de unir o ideal à realidade. Vê-se aparecer a representação de um homem em dois, pela reunião de dois personagens que não se parecem e são complementares. (BRAVO 2005: 268).

O tema do duplo encontrará “sua apoteose” —como diz Bravo — no século XIX. Como exemplo citamos o romance *O médico e o monstro: Dr. Jekyll e Mr. Hyde* de Robert-Louis Stevenson. Nesse romance a dualidade do ser é tratada como uma esfera dividida entre o bem e o mal. O duplo surge nas figuras de Mr. Hyde e do Dr. Henry Jekyll – a princípio o “eu original”. A relação complexa entre original e cópia, a problemática da identidade e do embate dos desejos mais íntimos do sujeito são elementos encontrados no romance e que se articulam com a aceção de duplo assinalada por Freud. O outro é aquele que simultaneamente se apresenta familiar e estranho. É um ser que habita dentro do “eu original” e que na tentativa de sobreviver intenta sobrepujá-lo. O ser em *O médico e o monstro* é apresentado cindido entre o bem e o mal. De forma análoga a questão é discutida em *O banquete* de Platão.

Nicole Bravo destaca que “a maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico” (BRAVO 2005: 262). O inconsciente é o elemento que irá acenar para o duplo. Em seu livro *Das Unheimliche* (traduzido para o português como *O estranho*), Sigmund Freud fala que a estranheza provém da revelação daquilo que deveria permanecer oculto, o estranho não é desconhecido, mas algo familiar que foi reprimido:

Pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão (FREUD 1976: 301).

O duplo é uma das manifestações do tema da estranheza, pois é um meio de revelar algo que deveria permanecer oculto. Segundo Freud: “O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios” (FREUD 1976: 295).



De forma análoga ao que ocorre na literatura, o duplo é entendido como um processo de transformação experienciado pelo sujeito no momento em que se reconhece em outro ser.

O fenômeno do duplo aparece em todas as formas e em todos os graus do desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu por um estranho. (FREUD 1976: 293).

A contribuição freudiana na descoberta do inconsciente e na problematização do estranho-familiar, possibilita deslocar o estranho, o estrangeiro, do exterior para o interior do sujeito. Esse deslocamento tem consequência do ponto de vista epistemológico, principalmente quando se pensa o deslocamento do sujeito – do sujeito centrado sobre si mesmo para o sujeito descentrado.

Julia Kristeva irá retomar o ensaio freudiano *O estranho* em seu livro *Étrangers a nous-mêmes*<sup>4</sup> para demonstrar que a rejeição e o fascínio que o estrangeiro desperta é o que Freud considerou como sendo a experiência do estranho. Em sua leitura, o estrangeiro representa a manifestação do outro que abrigamos dentro de nós, a face oculta da nossa identidade. Ser estrangeiro é a própria condição humana. Siamo todos estrangeiros para nós mesmos:

*Étranger: rage étranglée au fond de ma gorge, ange noir troublant la transparence, trace opaque, insondable. Figure de la haine et de l'autre, l'étranger n'est ni la victime romantique de notre paresse familiale, ni l'intrus responsable de tous les maux de la cité. Ni la révélation en marche, ni l'adversaire immédiat à éliminer pour pacifier le groupe. Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés.* (KRISTEVA 1988: 9)

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo da minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Figura do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo. Estranhamente, o estrangeiro nos habita: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna precisamente o “nós” problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.<sup>5</sup>

A relação com o *outro*, seja ele interior ou exterior ao sujeito, favorece a percepção do estrangeiro, o outro, o estranho que o habita, tendo em vista que esse contato provoca o

<sup>4</sup> Traduzido como *Estrangeiros para nós mesmos* (1994)

<sup>5</sup> Todas as traduções das citações, caso não haja outra indicação, são da autora.

retorno do sujeito sobre si mesmo. É por essa razão que o tema do duplo na literatura desconstrói a noção de identidade. Ele desfaz a ideia de unicidade.

Clément Rosset em *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* argumenta que a duplicação do real é a estrutura fundamental do discurso metafísico desde Platão até nossos dias. De acordo com essa estrutura, o real só pode ser admitido se considerado como expressão de um outro real, esse último de caráter inatingível e que desloca infinitamente o sentido. Para Rosset, “o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa”. (ROSSET 2008: 14). Assim, o duplo — como duplicação do real — seria uma forma de escapar da realidade insuportável.

Rosset apresenta três formas radicais de afastamento do real, a saber: o suicídio, a loucura e a atitude de cegueira voluntária. Contudo, a forma mais corrente de recusa do real é a ilusão:

Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. (...) Pode-se dizer que a percepção do iludido é como que *cindida em dois*: o aspecto *teórico* (que designa justamente ‘aquilo que se vê’, de *théorein*) emancipa-se artificialmente do aspecto *prático* (‘aquilo que se faz’). (ROSSET 2008: 17).

Para Rosset, apesar de o tema do duplo estar comumente associado a fenômenos de desdobramento da personalidade – como a esquizofrenia ou paranóia – e na literatura romântica, ele é elemento constitutivo de toda ilusão e assim, é encontrado na ilusão oracular da tragédia grega e na ilusão metafísica das concepções filosóficas. Segundo Rosset, “a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas” (2008:23), a sua estrutura fundamental “não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Paradoxal porque a noção do duplo (...) implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra” (2008: 24). Assim, Rosset irá tratar de três manifestações da ilusão: a ilusão oracular que tratará da duplicação dos acontecimentos; a ilusão metafísica, sobre a duplicação do mundo; e a ilusão psicológica, que tratará da duplicação do homem. Rosset conclui que os diferentes aspectos da ilusão apontam para uma mesma função: a busca do sujeito de se proteger do real, não o recusando, mas o desdobrando. Por fim, expõe o fracasso de reconhecer no duplo o próprio real do qual se pensava estar protegido.

Inegável influência para os estudos freudianos e lacanianos é o trabalho de Otto Rank, datado de 1932, sobre o duplo. A motivação para seu estudo veio por meio do filme *O estudante de praga* de Hanz Heinz Ewers, esse por seu turno, inspirado num conto de E.T.A. Hoffmann intitulado *A imagem perdida*. Resumidamente, a história trata de um estudante de

Praga, chamado Balduino, que após ter perdido todo o patrimônio, vende sua imagem refletida no espelho para Scapinelli, um desconhecido. Neste momento seu reflexo ganha vida e segue com o estranho que o havia comprado. Perturbado pelo reflexo que ganhou vida, Balduino se envolverá numa teia de situações que culminará com o assassinato de sua imagem. O alívio sentido por Balduino ao se pensar livre do *outro* logo dará lugar à constatação de que ao matá-lo, acabou por dar fim à própria vida. Tal enredo se alinha às outras duas obras literárias que citamos anteriormente de Poe e Wilde.

Para Rank o significado primordial do duplo reside na problemática, no medo da morte. A perspectiva da morte, a consciência de finitude não é assimilada pelo homem primitivo, donde se originou o conceito de alma imortal.

*L'origine de tous les tabous paraît être la crainte de provoquer les mauvais esprits de mort, c'est-à-dire la mort elle-même. Du désir de se débarrasser de cette crainte est née la croyance à l'âme, issue de la division du Moi en une partie mortelle et une partie immortelle. Ces deux parties sont d'abord pareilles ou tout au moins, peu différentes (corps et ombre), dont l'une disparaît tandis que l'autre continue son existence. (RANK 1932 : 44)*

A origem de todos os tabus parece ser o medo de provocar os maus espíritos da morte, isto é, a própria morte. Do desejo de se livrar deste medo nasce a crença na alma, resultante da divisão do eu em uma parte mortal e uma imortal. Essas duas partes são inicialmente semelhantes ou, pelo menos, um pouco diferentes (corpo e sombra), pois uma desaparece, enquanto a outra continua a sua existência.

Assim, só a morte faz o “eu” coincidir consigo mesmo e afirmar novamente sua unicidade como algo irreduzível. A imaginação de um *outro* seria – segundo Rank, na concepção dos povos primitivos – uma garantia contra o sepultamento do “eu”, uma forma de negação da morte. Em concordância com os apontamentos de Otto Rank, Freud afirma que inicialmente o duplo tinha um aspecto amistoso, pois representava a garantia contra o desaparecimento do “eu”. Porém, progressivamente o duplo converteu-se num objeto de terror. Também Kristeva (2005: 194) comenta essa angústia humana ao dizer que o temor da morte dita uma atitude ambivalente: imaginamo-nos sobreviventes (as religiões prometendo a imortalidade), mas a morte, mesmo assim, permanece a inimiga do sobrevivente e ela o acompanha em sua nova existência.

## 2 BUDAPESTE: REFLEXOS E ESPELHAMENTOS

*Chico é lindo e é tímido, e é triste.*

Clarice Linspector

Antes de partirmos para uma breve apresentação do romance *Budapeste*, faz-se necessário um passeio pela biografia do seu autor, Chico Buarque de Hollanda, para que seja situado — ou lembrado — seu percurso artístico.

É inegável a fama e notoriedade que Chico Buarque alcançou ao longo de mais de quarenta anos de carreira, graças em sua maior parte pelo seu trabalho como compositor e cantor. Porém a variedade de sua obra artística vai além da música, se estendendo para o teatro, militância política, novelas e romances. Poucos artistas produziram no Brasil obra tão vasta e variada como ele.

Filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda, iniciou sua carreira na década de 1960, destacando-se em 1966, quando venceu, com a canção “A Banda”, o Festival de Música Popular Brasileira realizado pela emissora Record. Dentre suas produções teatrais destacam-se “Roda Viva” (1967), “Gota d’água” (1975) e “Ópera do Malandro” (1978). Em 1969, com a crescente repressão da Ditadura Militar no Brasil, se auto-exilou na Itália, tornando-se, ao retornar em 1970, um dos artistas mais ativos na crítica política e pela democratização do Brasil. Nesta época canções como “Apesar de você” e “Cálice” foram censuradas.

Sua carreira como romancista se inicia na maturidade. Seu romance de estreia, *Estorvo*, publicado em 1991 foi o ganhador do Prêmio Jabuti de Literatura, seguido por *Benjamin* em 1995, *Budapeste* em 2003, também ganhador do Prêmio Jabuti de Literatura e seu mais recente romance *Leite Derramado*, publicado em 2009 também foi ganhador do Prêmio Jabuti além do prêmio Portugal Telecom. Dos quatro romances escritos por Chico Buarque, somente *Leite Derramado* ainda não foi transformado em filme. Seus dois primeiros romances foram de forma geral bem recebidos pela crítica, porém *Budapeste* será o romance que irá inseri-lo definitivamente no *hall* de romancista brasileiro.

A partir desta breve apresentação da produção artística de Chico Buarque, torna-se inegável a sua importância como ícone cultural no Brasil.

Lançado em 2003, *Budapeste* promove a discussão sobre vários temas caros à contemporaneidade. Narrado em primeira pessoa pelo personagem José Costa, *Budapeste*

apresenta de forma não-linear sua vida. José Costa é um *ghostwriter* renomado — por mais que tal afirmação possa parecer contraditória — que escreve os mais diferentes tipos de texto, desde monografias, cartas de amor, até discursos políticos para ministros, cardeais e presidentes de empresas. É através do romance autobiográfico de Kaspar Krabbe, um alemão radicado no Brasil, que Costa irá experimentar a “fama” anônima. No texto, intitulado *O Ginógrafo*, são relatadas as aventuras amorosas do alemão no Brasil, o qual tinha o hábito peculiar de escrever seu livro no corpo de suas mulheres. Para Costa não interessava o reconhecimento do público pela autoria da obra, como observa:

(...) ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele. (BUARQUE 2003: 17 e 18)

Em mais de uma passagem do texto José Costa descreve a capa do livro. Vejamos uma delas: “Eu olhava o livro em minhas mãos e não entendia aquele livro. Olhava a capa mostarda, as letras góticas encarnadas” (BUARQUE, 2003: 80). Como podemos perceber, a capa do *Ginógrafo* se assemelha à de *Budapeste*.

O personagem possui duas vidas, duas mulheres e dois filhos. Duas vidas, uma no Rio de Janeiro e outra em Budapeste, onde passa a ser chamado de “Zsoze Kósta”, uma versão húngara para seu nome. E é esse “Zsoze Kósta” que aparece na contracapa do romance como autor de um romance chamado *Budapest*. Já aí se encontra, antes mesmo de o livro ser aberto, o primeiro jogo metaficcional que vai discutir a questão da autoria do romance e tocar nos limites entre realidade e ficção a partir do jogo de identidades que será desenvolvido na trama. No arranjo dado à publicação, Chico Buarque divide com Zsoze Kósta a autoria do livro.

Quanto à sua estrutura, o livro é dividido em sete capítulos, narrados — como já anteriormente mencionado — de forma não-linear. O espaço do romance é alternado entre Rio de Janeiro e Budapeste, sendo o primeiro e o último capítulo narrados em Budapeste, como o fechamento de um ciclo — e talvez o início de um novo. É o conflito e a insatisfação que marcam a mudança de espaço do personagem.

Sendo narrado em primeira pessoa, todos os personagens que compõem o romance são apresentados ao leitor através da ótica do narrador e desta forma, não há aprofundamento psicológico dos mesmos. Vanda, sua mulher no Rio de Janeiro, é uma apresentadora de telejornal, Kriska, sua mulher em Budapeste, será a professora que irá lhe ensinar a língua magiar. Com Vanda, José Costa é pai de Joaquinzinho – gerado em um momento em que se sentia “despojado de amor próprio”. Em Budapeste, tem Pisti como seu enteado. Esse é filho

do Sr..., ex-marido de Kriska e personagem misterioso. Como Costa, ele também é *ghostwriter*. Há ainda o Álvaro, sócio de Costa no Rio de Janeiro, em uma agência cultural na qual textos são produzidos para outros assinarem. Enquanto Álvaro se encarrega da administração das finanças.

É com espanto que José Costa toma conhecimento de que assim como ele, existem vários escritores anônimos pelo mundo. O número é de tal ordem que encontros anuais dos escritores anônimos são organizados em diferentes cidades do mundo. É retornando de um desses encontros em Istambul que vai parar acidentalmente em Budapeste. A vida de Costa mudará profundamente a partir da escala acidental em Budapeste. No hotel, assistindo ao noticiário local se inicia sua paixão pelo húngaro.

A partir desse evento, Costa que já era um homem “apartado” do convívio social, metido em si, nos seus escritos, na sua atividade anônima, passará a ter uma vida dupla. Uma no Rio e outra em Budapeste. Tanto aqui quanto lá Costa ou Kósta será um escritor anônimo. No Rio, autor de romance, em Budapeste, de poemas. Porém, enquanto no Brasil um outro experimenta o sucesso e assina um livro escrito por Costa, em Budapeste acontece o inverso. Apesar de seus esforços em dominar a língua húngara e de seus trabalhos como *ghostwriter*, sua poesia ficará sempre marcada com um quê de exótico, de estrangeiro. Kriska, sua companheira, comenta que os “Tercetos Secretos” de Koksi Ferenc — mas na verdade escritos por Kósta — têm algo que sugere a escrita de alguém que não é um falante nativo, o que irrita profundamente o verdadeiro autor dos versos a ponto de lançar um prato de macarrão na parede.

O sucesso de Kósta em Budapeste não ocorrerá através de uma produção por ele escrita, sua saída do anonimato será graças a essa obra. Kósta será colocado na posição dos seus antigos clientes no Rio de Janeiro: a ele será atribuída a autoria de uma obra escrita por outro. E quem é esse outro? Não bastasse ser Costa/ Kósta um escritor anônimo “duplicado”, entra em cena na narrativa um outro *ghostwriter*, esse totalmente anônimo, pois nem seu nome é conhecido. Essa figura misteriosa, que atende por “Sr...”, é ex-marido de Kriska e pai de Pisti – o que Kósta só perceberá ao final do romance. É ele o verdadeiro autor do livro que renderá sucesso e reconhecimento a Kósta em terra estrangeira. Através do livro que não escreveu, Kósta irá alcançar o respeito e a admiração de Kriska, pelo qual tanto lutou, assim como sempre buscou a admiração de Vanda, sua esposa no Rio.

### 3 VOM DORF: PERSEGUIÇÃO E OBSESSÃO

Se no capítulo anterior foi realizada uma breve “recapitulação” da carreira e da produção artística de Chico Buarque de Hollanda, é necessário que façamos o mesmo com Antje Rávic Strubel.

Nascida em Potsdam, cidade onde vive, a jovem escritora alemã é autora de sete romances. São eles: *Offene Blende* (2001), *Unter Schnee* (2001), *Fremd Gehen* (2002), *Tupolew 134* (2004), *Kältere Schichten der Luft* (2007), *Vom Dorf* (2007), e *Gebrauchsanweisung Schweden* (2008), sendo que o quinto foi traduzido para o português com o título *As camadas mais frias do ar* (2007). A autora se insere na geração de escritores alemães que vivenciaram a reunificação no momento de entrada na maturidade. Sua importância no cenário da produção literária alemã contemporânea reside principalmente na abordagem de temas do passado em intensa relação com o presente, sem abandonar o aspecto intimista, de auto-reflexão.

Strubel estudou literatura americana, psicologia e literatura na *Universität Potsdam* e *New York University*. Durante o período acadêmico escreveu para jornais como *Berliner Seiten* e *Frankfurt Allgemeine Zeitung*. Após a conclusão de seus estudos, foi professora visitante no Instituto de Literatura Alemã da *Universität Leipzig*. Além de escritora, Strubel é crítica literária do *Deutschlandfunk* (rádio do governo alemão). Sua produção artística é permeada por premiações, com destaque para *Hermann-Hesse Literatur Preis* (2007) e *Rheingau Literaturpreis* (2007).

Strubel não é desconhecida do público brasileiro. Além de seu romance traduzido para o português, a própria escritora já esteve no Brasil em eventos acadêmicos, realizando leitura de seus livros e participando de mesas redondas.

Feita essa breve apresentação da autora, partamos então para uma breve apresentação da obra.

O romance *Vom Dorf* de Antje Rávic Strubel se inicia com afirmação no prefácio de que as páginas ali escritas não são de sua autoria, apesar de o livro ter seu nome estampado na capa:

*Das Manuskript zu diesem Buch ging in einem Umschlag ohne Absender beim Verlag ein. In diesem Umschlag befanden sich Weihnachtsgeschichten, über denen mein Name stand, und zwar korrekt mir dem Akzent über dem a in Rávic. In einem grünen Hefter fanden sich außerdem tagebuchähnliche Notizen, die als Protokolle bezeichnet waren. Zur Urheberschaft dieser Protokolle gab es keine Angabe. Der Verlag hatte zu diesem Zeitpunkt kein Manuskript von mir erwartet. Befremdlich wirkte die Sendung außerdem, weil sie ohne Gruß gekommen war, ohne ein Wort von mir, obwohl wir uns sonst immer freundliche Kärtchen in die Briefumschläge steckten. Mein Lektor klang am Telefon. Als ich begriffen hatte, worum*

*es ging, war ich nicht weniger besorgt. Ich konnte ihm nur versichern, daß auch mir dieses Manuskript unbekannt sei. Weder die Weihnachtsgeschichten, noch die Protokolle hatte ich geschrieben.* (STRUBEL 2007: 7)

O manuscrito deste livro chegou à editora em um envelope sem remetente. Nesse envelope, havia histórias de Natal, sobre as quais encontrava-se o meu nome, e até mesmo escrito de forma correta com o acento sobre o *a* em Rávic. Em uma pasta verde também se encontravam anotações semelhantes às de diário, que foram chamadas de *comentários*. Sobre a autoria desses comentários não havia nenhuma indicação. A editora não esperava receber nenhum manuscrito meu naquele período. O envio também pareceu estranho porque ele chegou sem uma palavra minha, embora nós sempre trocássemos mensagens cordiais nos envelopes. Meu editor me ligou. Quando tomei conhecimento do que se tratava, não fiquei menos preocupada. Eu só pude garantir-lhe que o manuscrito também me era desconhecido. Eu não escrevi as histórias natalinas e nem os comentários.

O prefácio é assinado por Antje Rávic Strubel, a mesma que será objeto de perseguição e obsessão do escritor anônimo, de um outro personagem, o pretense verdadeiro autor. Assim, o prefácio é assinado pela personagem Strubel. Esse recurso é empregado deliberadamente para confundir o leitor. As vozes da Strubel “real”, ou para usar o termo de Foucault, o autor-pessoa e da Strubel ficcionalizada se misturam para iniciar o jogo autoral. O verdadeiro autor da obra seria um homem de meia idade, abandonado pela mulher e pelos filhos. O primeiro encontro desse homem com Strubel ocorre numa livraria na qual a escritora fazia a leitura de seu livro. A partir desse instante o homem acredita ter encontrado uma pessoa com a qual possui uma ligação especial, de almas. Daí em diante passa a espioná-la, seguiu-a e decide que irá escrever histórias natalinas copiando o seu estilo e essas serão publicadas como se tivessem sido escritas por Strubel. O momento decisivo para a decisão do imitador foi quando ouviu o livreiro da livraria, onde no dia anterior Strubel havia palestrado, cantarolar uma música que dizia *Whoever speaks to me in the right voice, him or her I shall follow*. — Quem quer que seja que fale comigo com a voz correta, ele ou ela eu seguirei:

*(...) ARS hatte in der richtigen Stimme gesprochen. Sie hatte auf eine Weise gesprochen, die einen Nerv traf. (...) Ich nahm sie beim Wort: Ich würde Ihr folgen. Die Briefe, die ich ihr daraufhin zu schreiben begann, veränderten mich. Schon da ging ich sehr auf sie ein. Das Vorhaben, Geschichten in ihren Stil zu verfassen, verlangt nun ein noch feineres Studium inhrer Person. Eines, das ihre tieferen Schichten freilegt und mich vollkommen anverwandeln wird.* (STRUBEL 2007: 50)

ARS tinha falado com a voz certa. Ela tinha falado de um jeito que me tocou profundamente. (...) Eu considerei suas palavras literalmente: Eu deveria segui-la. As cartas, que desde então comecei a escrever me transformaram. Desde aquele momento eu me dedico a ela. O projeto de escrever histórias copiando o seu estilo exige um estudo pormenorizado de sua pessoa. Algo que liberte as suas camadas mais profundas e nos transforme em um só.

A primeira reação de Strubel, autora do prefácio, foi tentar descobrir quem era o homem que tentou copiar o seu estilo, que a perseguiu durante anos. Através das descrições dos lugares por onde andava, da casa onde morava e algumas observações sobre a vizinhança, Strubel tenta com a ajuda de seu irmão refazer o percurso do imitador. Eles encontram a casa



onde o escritor anônimo morava, mas os atuais inquilinos não têm informações do morador anterior. Conseguem localizar também o corretor de imóveis, ele porém se recusa a dar detalhes sobre o cliente, pois precisa resguardar sua privacidade. Da mesma forma a polícia não pode dar informações sobre o homem que residiu naquele imóvel. Passado esse primeiro ímpeto em encontrar o homem que tentou escrever um romance como se fosse seu, Strubel reflete melhor e desiste da empreitada. Ela se lembra de ter sempre visto um homem presente em suas palestras sentado na segunda fileira. Na verdade ela sabe quem ele é:

*(...)Viele Details und Beschreibungen in den Protokollen stimmen mit meinem Leben überein, häufig habe ich auf Lesungen dasselbe Gesicht gesehen. Seit einiger Zeit taucht ein Mann auf. Er ist Ende Fünfzig. Er trägt eine ausgebleichte Cordjacke, er setzt sich in die zweite Reihe nach außen und verwickelt mich am Schluß in Gespräche, von denen mir die Wörter Geistverwandtschaft, Fremde und Horizont im Gedächtnis geblieben sind. Oft klingelt mein Telefon. Hebe ich ab, meldet sich niemand, aber ich höre, daß am anderen Ende verhalten geatmet wird. Ich möchte das nicht weiter ausführen. Sie werden in den Protokollen noch genug darüber erfahren. (STRUBEL 2007: 8).*

Muitos detalhes e descrições nos comentários conferem com a minha vida, com frequência eu via o mesmo rosto nas minhas palestras. Já há algum tempo, um homem aparece. Ele tem quase sessenta anos. Ele usa uma jaqueta de veludo desbotado, senta-se na segunda fileira de fora e ao final, tenta me enredar em conversações, das quais as palavras ligação, desconhecido e horizonte permaneceram em minha memória. Muitas vezes meu telefone toca. Eu atendo, ninguém fala, porém eu ouço que do outro lado uma respiração discreta. Eu não quero continuar com isso. As informações dos comentários serão suficientes.

Por fim, Strubel declara ter decidido publicar o livro, pois além de achar que o imitador não foi feliz em sua empreitada, pretende com a publicação acabar com o jogo do perseguidor:

*Daß ich einer Veröffentlichung zustimme, ja sie geradezu vorantrieb, hat auch mit der Hoffnung zu tun, daß sich diese zwanghafte Spirale, diese seltsame Spiegelung des Betrügers in mir, dadurch endgültig möge. (STRUBEL 2007: 8).*

Que eu concorde com a publicação, que francamente a impulsione, tem também a ver com a esperança de que esse espiral obsessivo, esse peculiar jogo de espelhamentos do enganador em mim, tenha fim.

E após refletir, a “personagem-autora-imitada” decide que a publicação das narrativas natalinas deve ser acompanhada dos comentários, pois assim o livro se tornaria mais interessante para os leitores, além de contrariar o plano do imitador.

*Die Protokolle auszuklammern, hätte bedeutet, das Publikum einer Täuschung aufsitzen zu lassen. Es gibt in jüngster Zeit öfter Bücher, bei denen sich am Ende herausstellt, daß große Teile darin von Romanen bekannter Autoren abgeschrieben oder ihnen schamlos nachempfunden worden sind. Mit dem Abdruck der Protokolle wird dieser Täuschung vorgebeugt. Es wird möglich, hinter die Kulissen des Betrügers zu blicken. Das Buch kann auf diese Weise außerdem Zeugnis geben von der heute immer stärker um sich greifenden Urheberrechtsverletzung, dem Diebstahl geistigen Eigentums. (STRUBEL 2007: 11)*

Excluir os comentários teria significado iludir o público. Nos tempos atuais, há com frequência livros nos quais é descoberto no final que grande parte do seu conteúdo foi copiada de romances de autores famosos

ou que esses foram descaradamente copiados. Com a impressão do comentário essa ilusão é evitada. Será possível ver por de trás dos bastidores. O livro pode, além disso, ser prova da cada vez mais desenfreada violação de direitos autorais e roubo de propriedade intelectual.

O romance *Vom Dorf* é constituído por duas partes distintas. Uma delas reúne o conjunto de cartas e comentários do escritor anônimo/ perseguidor sobre suas tentativas de aproximação, as informações que consegue obter sobre Strubel, informa o leitor sobre o desenvolvimento do processo de criação artística e a imitação do estilo de ARS (como o escritor anônimo se refere à escritora). A segunda parte se refere ao texto produzido pelo perseguidor, as narrativas de natal, ou seja, são o fruto do processo de criação do imitador. A alternância dos capítulos referentes a cada uma destas partes não é intercalada como em *Budapeste* e, por isso mesmo, em muitos momentos o leitor não consegue identificar numa primeira leitura se o capítulo trata do relato do imitador ou se é mais uma narrativa natalina.

As narrativas natalinas presentes na obra em nada se assemelham aos relatos típicos a essa temática. Elas são na verdade aventuras vividas por duas amigas, uma delas a própria Strubel e a outra, a amiga *vom Dorf*. As aventuras vividas pelas duas são permeadas por violência, experiências do cotidiano e desencontros, informando o leitor sobre a realidade da Alemanha pós-unificação. Tendo em vista que o objetivo da presente dissertação é analisar a noção de identidade autoral a partir da figura do duplo, iremos nos concentrar nos comentários e nas cartas do escritor anônimo por acreditarmos que nestes capítulos se encontra o material para a análise proposta. Muito embora a análise das narrativas também fornecesse material para a pesquisa sobre o questionamento da identidade alemã após 1991.

Além do próprio perseguidor, Strubel — o objeto da obsessão do primeiro personagem — e a amiga da aldeia (*vom Dorf*) são os três personagens de relevo a figurar ao longo de toda a narrativa e desta forma, o texto de *Vom Dorf* reflete a solidão e a obsessão do perseguidor/ escritor anônimo, sua ânsia em se apropriar da escrita alheia.

#### 4 O EU É UM OUTRO – SOBRE A FIGURA DO DUPLO

Neste capítulo iremos examinar como o duplo se apresenta nos dois romances analisados na presente dissertação. Já observamos no capítulo anterior que o percurso do termo duplo na literatura é vasto. É importante que façamos uma digressão neste capítulo para falarmos de forma um pouco mais aprofundada sobre o termo *Doppelgänger*, cuja importância é essencial para a melhor compreensão do desenvolvimento do duplo na literatura.

O termo duplo, recorrente na história da literatura universal, surgiu e continua a se manifestar sob as mais diversas formas, intrigando e estimulando o trabalho de críticos e o interesse dos leitores. Embora ocupe um espaço extenso na história da literatura, fazendo-se perceber já na Antiguidade, é precisamente a partir do final do século XVIII que o termo “duplo” passou a ser difundido com maior destaque. Segundo Nicole Bravo:

Uma das primeiras denominações do duplo é o de alter ego. (...) O termo consagrado pelo movimento do romantismo [alemão] é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade. (BRAVO 2005: 261)

Agnes Derjanecz também aponta no texto *Das Motiv des Doppelgängers in der deutschen Romantik und im russischen Realismus* a importância do vocábulo *Doppelgänger* para o desenvolvimento e a compreensão do termo “duplo” na literatura e assim como Bravo, atribui a Jean Paul Richter sua autoria:

*Der Begriff „Doppelgänger“ verdankt Jean Paul seinen Durchbruch als Wort und Motiv in der Literatur. Er prägte in seinem Roman Siebenkäs (1796) den Begriff und definierte ihn als „Leute, die sich selber sehen“. Diese Definition hat laut des Romangeschehens zwei Aspekte. Die beiden Haupthelden können sich selber in dem anderen – dem Freund – sehen, da sie sich geistig und seelisch vollkommen ergänzen, sogar ihre Namen tauschen. Auf der anderen Seite führt dieser Namenstausch im Falle von Leibgeber dazu, daß ihm ein Teil seiner Identität verlorenggeht, und so deutet sein ‘Sich-selber-sehen in sich selber’ auf eine Persönlichkeitspaltung hin: er betrachtet sich im Spiegel, und sieht seine drei anderen Ich im Spiegelbild. Demnach fällt bereits in Jean Pauls Roman der Nachdruck auf zwei Begriffe, nämlich den der Ähnlichkeit und der Spaltung des Ich. (DERJANECZ 2003: 7)*

O termo “duplo” deve a Jean Paul sua aparição como palavra e tema na literatura. Ele cunhou o termo em seu romance *Siebenkäs* (1796) e o definiu como “pessoas que se vêem”. Essa definição apresenta, de acordo com os acontecimentos do romance, dois aspectos. Os dois heróis principais podem se ver no outro — no amigo —, pois eles se completam totalmente mental e emocionalmente, e até mesmo trocam de nome. Por outro lado, decorre que dessa troca de nomes no tocante a Leibgeber, que ele perca parte de sua identidade. E assim, o seu “ver-se em si mesmo” indica uma personalidade dividida: ele se vê no espelho e vê seus três outros eus refletidos. Assim, já está no romance de Jean Paul, a ênfase em dois conceitos, ou seja, a semelhança e a divisão do eu.

Segundos Derjanecz, o termo é cunhado por Jean Paul Richter no romance *Siebenkäs*. O romance conta a história do advogado Firmian Estanislau Siebenkäs que tem um amigo chamado Leibgeber, cujo significado é Leib = corpo e Geber = aquele que dá, ou seja, o que dá corpo, corporifica. Infeliz com seu casamento, Siebenkäs decide forjar sua própria morte aconselhado por Leibgeber. Nicole Bravo o descreve da seguinte maneira:

Leibgeber vive obcecado pelo enigma da identidade. Como humorista (cisão entre um eu atuante e um eu espectador) ele observa seu corpo abismado com a ideia da separação e da reunião de um princípio finito (o corpo) com um infinito (a alma), e o sentimento é de tal estranheza que o leva à esquizofrenia. É perseguido pelo pesadelo de encontrar-se com um outro ele mesmo, visível: a dissolução da realidade objetiva no mundo subjetivo da consciência motiva a obsessão do desdobramento... O terror que lhe inspiram os espelhos ilustra o fundamento filosófico de sua angústia — sou sujeito que tem consciência e objeto de que tenho consciência. (BRAVO 2005: 270).

Assim, como observado por Bravo e por Derjanecz, o termo *Doppelgänger* representa um marco no percurso da história do duplo na literatura, por assinalar o primeiro momento no qual o termo foi definido. Notemos ainda que na definição oferecida por Jean Paul Richter, o duplo não representa somente dois indivíduos idênticos, mas também a duplicidade do próprio sujeito. Terminada a digressão, passemos para a apresentação da figura do duplo nos romances analisados.

As questões norteadoras para as investigações deste capítulo foram as seguintes: de que forma o duplo é apresentado nos romances de Chico Buarque e Antje Rávic Strubel e quais as implicações do duplo para a análise proposta para a dissertação.

Já de antemão podemos afirmar que a figura do duplo expressa nos dois romances em análise não se coaduna com as formas apresentadas no *Gênesis* e no *Banquete* de Platão, como analisadas por Nicole Bravo e tratadas anteriormente neste trabalho, a saber: a cisão do homem em duas partes, convertendo-o num ser incompleto eternamente à procura da sua metade, que corresponderia ao retorno à perfeição. A questão do duplo que se apresenta na contemporaneidade é de ordem complexa e não pressupõe que outrora existiu o ser perfeito. Ela é muito mais instrumento para a discussão e problematização da identidade — o objeto de nosso estudo.

Da mesma forma, o duplo nos dois romances analisados não representa a duplicação do mesmo homem como vemos em *O retrato de Dorian Gray* (1980) ou em *O médico e o monstro* (2003). Os pares feio X bonito, jovem X velho, bom X mau não encontram eco em *Budapeste*. A questão do duplo se apresenta de forma mais complexa e não é possível separar os elementos dos pares acima em cada um dos duplos presentes no romance. Não há apenas

um duplo que se relaciona ou se choca com seu pretense original no romance buarquiano e nesse ponto é retomado um elemento clássico da representação do duplo na história da literatura: o espelho. Todo o livro é constituído através de espelhamentos e duplicações. Duas cidades: Rio de Janeiro e Budapeste, duas mulheres: Vanda e Kriska, dois filhos: Joaquinzinho e Pisti. Todas as atividades do personagem no Rio encontram eco em Budapeste e vice-versa. Em contrapartida, no romance de Strubel o duplo da autora, o escritor anônimo se confunde com a figura de um perseguidor, obcecado pela autora, o que retoma de uma certa maneira o par clássico de representação do duplo bom X mal.

Retomando o tema do espelhamento, entendido com aquele no qual a própria estrutura narrativa utiliza a linguagem para realizar um jogo metaficcional, examinemos a conceito da *mise en abyme*. A expressão, criada por André Gide é assim por ele comentada em *Journal*:

*J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en "abyme". (GIDE 1992: 41).*

Gosto bastante que numa obra de arte, encontre-se assim transposto, na escala dos personagens, o tema mesmo desta obra por comparação com este método do escudo que consiste no primeiro, o de colocar o segundo em "abismo"

Mais à frente, Gide observa que a *mise en abyme* já havia sido utilizada por escritores como Shakespeare, Edgar Allan Poe e Goethe. Ela é uma estratégia cara à literatura contemporânea por possibilitar a pluralidade de vozes narrativas e, por conseguinte, trazer para o primeiro plano a problematização da relação leitor/ autor/ escritor/ obra.

Andrew Webber em seu estudo sobre a figura do duplo em *The Doppelgänger: double visions in German literature* assinala que o recurso da *mise-en-abyme* é recorrente nas narrativas que apresentam o duplo:

*Doppelgänger stories are also rife in the effects of mise-en-abyme, whereby figures or structures are reflected within each other. Indeed, the armorial term is particularly applicable to the problems of recognizing identity. The mise-en-abyme of emblematic figures at once serves to repeat and so affirm ad infinitum the identity for which they stand, and yet to cast the sign of identity into abysmal or groundless nonentity. This is another way of viewing the ambivalent "Aufhebung", which the Doppelgänger operates in its representation of subjective identity. (WEBBER 2003: 6)*

As histórias com a temática do duplo são abundantes nos efeitos da *mise-en-abyme*, através do qual figuras ou estruturas são refletidas no outro. De fato, o termo é particularmente aplicável aos problemas de reconhecimento de identidade. A *mise-en-abyme* de figuras emblemáticas serve ao mesmo tempo para repetir e assim afirmar *ad infinitum* a identidade que sustentava, e ainda para lançar o sinal de identidade numa não-existência abismal ou sem fundamento. Essa é outra maneira de ver o ambivalente "*Aufhebung*" no qual o duplo opera em sua representação da identidade subjetiva.

Também Lucien Dällenbach trata da *mise en abyme* em seu livro *Le Récit spéculaire* (1977). Nesse, a *mise en abyme* é definida como um espelho interno à obra que reflete a totalidade do relato por meio da duplicação. Para Dällenbach a *mise en abyme* pode ser dividida em três categorias: reduplicação simples, reduplicação ao infinito e reduplicação aporística ou paradoxal.

À reduplicação simples corresponderia a narrativa constituída de um fragmento que estabelece uma relação de similitude com a obra que o contém. Essa corresponderia aos casos de uma obra dentro de outra.

Quanto à reduplicação ao infinito, a relação entre fragmento e obra que o contém obedece a uma estrutura em cascata na qual dentro do próprio fragmento há um outro fragmento e dentro desse mais outro, estabelecendo uns com os outros relações de similitude.

Já na reduplicação aporística ou paradoxal, a relação entre fragmento e obra é de tal ordem que não é possível determinar com clareza o que é fragmento e o que é obra, pois os dois se misturam. O fragmento engloba a obra e não é somente englobado por ela.

No caso específico de *Budapest*, poderíamos categorizar o romance na reduplicação aporística ou paradoxal, pois tanto *Budapest* — cuja autoria é atribuída a Zsose Kosta — quanto o romance *O ginógrafo* — cuja autoria é atribuída a Kaspar Krabbe — terminam de forma semelhante, cada um tendo sido escrito por um *ghostwriter*. Consequentemente, os romances *Budapest* e *O Ginógrafo* englobam e são englobados por *Budapest* e através desse movimento, as certezas do autor-criador — aparentemente soberano e onipotente — são abaladas. Instaure-se a crise em relação à sua identidade.

Também *Vom Dorf* pode ser enquadrado dentro da reduplicação aporística ou paradoxal, pois as narrativas natalinas e os protocolos do escritor anônimo se interpenetram. Analisando detalhadamente as duas partes do romance, percebemos que os personagens e as situações vividas pelo imitador/ perseguidor são transportados para as narrativas natalinas ou ainda as narrativas natalinas influenciam a redação dos protocolos, de forma que uma parte acaba por abranger a outra.

Gustavo Bernardo enumera alguns esquemas metaficcionais típicos em *Da metaficção como agonia da identidade*, são eles:

(...) romances sobre uma pessoa escrevendo um romance; contos sobre uma pessoa lendo um conto até se ver de repente dentro do conto que está lendo; histórias que comentam as convenções da própria história, como capítulos, títulos, parágrafos ou enredos; romances não-lineares que possam ser lidos não apenas do princípio para o final; notas de rodapé que continuam a história enquanto a comentam; romances em que o autor é personagem do seu próprio romance; histórias que conversam com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história; personagens que se preocupam seriamente com a circunstância de se encontrarem em meio a uma história de ficção; trabalhos de ficção que saem de

dentro de outros trabalhos de ficção; histórias que incorporam aspectos e referências de teoria ou crítica da literatura; obras que criam biografias de escritores imaginários; enredos que sugerem aos leitores que eles se encontram em mundos tão ficcionais quanto aquele dos enredos (<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a157.htm>).

Em *Budapeste* e em *Vom Dorf* mais de um desses esquemas compõem sua estrutura. Temos um romance sobre uma pessoa escrevendo um romance na medida em que acompanhamos José Costa redigir o *Ginógrafo* no Rio de Janeiro e os *Tercetos Secretos* em Budapeste e o escritor anônimo de *Vom Dorf* anotar as etapas de seu processo de criação e os recursos que utilizou para escrever as narrativas natalinas. Outro esquema empregado nos dois romances é o de tornar o autor personagem do próprio romance. Em *Vom Dorf* fica mais patente esse recurso, pois Strubel se torna personagem do romance, já em *Budapeste* a transformação de Chico Buarque é de uma forma que poderíamos chamar de “indireta”, pois apesar de seu nome não surgir no romance, na cadeia de desdobramentos do duplo, o leitor se questiona sobre a autoria do romance e neste momento Buarque se torna em um certo sentido personagem.<sup>6</sup>

Se em determinado momento da história literária o duplo foi empregado como representação da crise do homem consigo mesmo, nos romances que são objetos desta dissertação ele vai representar a crise no campo da ficção, pois vai tratar da identidade autoral. É fato que o autor é um ser reconhecido fora do ambiente ficcional, mas o que dizer quando ele também se torna um personagem da obra? Será que sua figura não está sempre imersa na ficção? A imagem do duplo contribui para o aprofundamento e problematização dessas questões. São os duplos (personagens ficcionais) de Antje Rávic Strubel e de Chico Buarque que dividem com eles a autoria das obras. É justamente nesse ponto que se encontra a problemática, pois personagens de ficção dividem a autoria dos romances com “pessoas reais”. A figura do duplo constitui assim, um jogo de espelhamentos refletindo a crise do autor. No caso de Strubel, o escritor anônimo / perseguidor decide deliberadamente copiar o seu estilo e publicar o livro em seu nome, porém juntamente com as histórias de natal envia as anotações que fez dando conta do percurso de criação, suas tentativas de aproximação com a autora e a coleção de informações, fotografia e hábitos que conseguiu levantar sobre ela. Desta maneira, pretende colocar em dúvida todas as produções da escritora de até então e também as futuras.

(...) Ein Buch, das unter ihrem Namen erscheint, kann unmöglich nicht von ihr stammen. In den Augen der Leser würde das aussehen, als könne sie sich als Autorin nicht an das erinnern, was sie schreibt, und

---

<sup>6</sup> Esse aspecto será pormenorizado no quinto capítulo, destinado à análise sobre a identidade autoral.

*das würde sie unglaublich machen. Und selbst wenn sie beweisen könnte, daß die Weihnachtsgeschichten nicht von ihr sind, würde ihr das nicht nutzen. Es würde alle ihre anderen Bücher in Frage stellen. Wenn sie das eine nicht geschrieben haben will, wie kann man dann sicher sein, daß die anderen von ihr sind?* (STRUBEL 2007: 120)

Um livro a ser publicado sob seu nome, não pode não ser seu. Aos olhos do leitor pareceria que ela como autora, não conseguiria se lembrar do que escreve e isso a desacreditaria. E mesmo se pudesse provar que as histórias de Natal não são dela, seria inútil. Colocaria todos os seus outros livros sob suspeita. Caso ela não tenha escrito algum deles, como se pode ter certeza que os outros livros são dela?

Em *Budapeste* não é só José Costa que se desdobra no seu próprio duplo — o Zsoze Kósta de Budapeste. Kriska torna-se o duplo de Vanda ao desempenhar o papel de mulher de Kósta e de ser para ele a pessoa mais importante no tocante aos comentários sobre seus escritos. Pisti, filho de Kriska é o duplo de Joaquinzinho, o filho de José Costa com Vanda. Para apagar de forma nítida as marcas desse “autor” que poderiam levar o leitor a um conjunto de expectativas referentes à figura de Chico Buarque, compositor, cantor, a trama retira o leitor da sua segurança quanto ao autor do romance, de forma que na verdade, nem mesmo o Zsoze Kósta que aparece na contracapa do romance é o autor de *Budapest*, mas sim um personagem misterioso, o “Sr....”, esse um autor verdadeiramente anônimo. Ele poderia ser entendido como o duplo do autor — Chico Buarque —, uma figura inventada, que de certa forma mantém uma relação com Buarque, mas essa não deve aparecer ou não é importante para a leitura do texto. Desta maneira retira-se de vez — ao menos ficcionalmente — as marcas de um autor conhecido e procura-se remover as expectativas e marcas da figura tão conhecida de Chico Buarque.

A criação literária tem como pressuposto o processo de transformação num outro, como bem destacou José Miguel Wisnik: “na criação literária (...) o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra”(http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp? pg=budapeste\_critica.htm). Apesar de o processo criativo pressupor a metamorfose num outro, a contemporaneidade irá retomar a questão com base na desconstrução da figura e do domínio do autor.

A questão do duplo põe em cena diversos paradoxos, como o do escritor que se esconde atrás do outro. No exercício da escrita, de transformação, José Costa se sente um ator que “se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo” (BUARQUE 2003: 23). Para o escritor / perseguidor de *Vom Dorf* o exercício de copiar o estilo do outro é sofrido, permeado por momentos de falta de inspiração e distrações. O seu primeiro contato com Strubel ocorreu numa palestra ministrada por ela no mês de outubro há quatro anos da data em que o autor anônimo escreve o primeiro comentário. Esse era um homem de um



pouco mais de cinquenta anos, formado em engenharia e funcionário do Ministério dos Transportes, um homem solitário. No dia da palestra ministrada por Strubel numa livraria em Potsdam, o perseguidor que estava naquele dia com uma vontade de estar em meio a outras pessoas sem necessariamente interagir com elas, decidiu entrar na livraria e ouvir a palestra, já indicando o processo de ensimesmamento do escritor anônimo:

*Ich hatte ihren Namen noch nie gehört, bevor ich vor dem Schaufenster eines Buchladens stehenblieb. Und als ich ihren Namen dann auf dem Plakat las, auf dem ihre Lesung angekündigt wurde, war es nur ein Name, den ich sofort wieder vergessen hätte, wäre mir die Lesung nach einer Weile ziellosen Herumlaufens nicht als eine gute Möglichkeit erschienen, den Abend unter Menschen zu verbringen, ohne von ihnen behelligt zu werden. In letzter Zeit beherrschte mich diese Unruhe, ich suchte Gesellschaft, hielt es dann aber nie lange aus. (STRUBEL 2007: 42)*

Eu nunca tinha ouvido seu nome antes de estar diante da vitrine de uma livraria. E quando li seu nome em um cartaz, no qual informava sobre sua palestra, era apenas um nome que eu iria esquecer imediatamente, não fosse a palestra — depois de um tempo vagando sem rumo — uma boa forma de passar a noite em meio a pessoas sem ser incomodado por elas. Recentemente, eu era governado por essa inquietação, eu estava à procura de companhia, mas esse desejo não se susteve por muito tempo. (Strubel 2007: 42)

Sua atenção se prendeu à figura de Strubel a partir do momento em que ela, conversando com o dono da livraria, proferiu a seguinte frase: “*Hadern Sie denn nicht manchmal mit dem, der Sie sind?*” Às vezes você não entra em conflito com quem você é? (2007 :43). Deste momento em diante o escritor anônimo sentiu que ele e Strubel estavam de alguma forma ligados e desde então, emprega os mais diversos expedientes para tentar se aproximar dela, desde se passar por uma produtora interessada em promover uma palestra com a escritora, até subornar o carteiro para ler as cartas que recebia e ainda se passar pelo irmão dela para enviar um e-mail para uma amiga próxima a fim de promover a intriga e dissolver a amizade das duas.

Num primeiro momento, o autor anônimo reconhece a sua pouca – ou nenhuma – experiência com a escrita e, por conseguinte, a dificuldade e a lentidão de sua produção:

*Ich bin keine Schriftsteller. Das Längste, was ich geschrieben habe, war der dreiseitige Antrag zur Rückerstattung von Fahrtkosten für eine Dienstreise. Es ist ein irrwitzes Vorhaben. Es quält mich. Die Langsamkeit, mit der es vorangeht, die ständigen Stockungen, diese Ideelosigkeit zwischen durch quälen mich. (STRUBEL 2007: 54)*

Eu não sou um escritor. A coisa mais longa que escrevi foi o requerimento de três páginas para o reembolso das despesas de uma viagem de trabalho. É um projeto louco. Ele me aflige. A lentidão com que avança, as constantes estagnações, essa ausência de ideias intermitentes me afligem.

O duplo nos dois romances analisados na presente dissertação é elemento essencial para a problematização da autoria e da identidade autoral. Dentro de seu vasto percurso na história da literatura, o seu emprego em *Vom Dorf* e em *Budapeste* será o motor para a

relativização de um tema caro à contemporaneidade, mostrando assim a sua atualidade e flexibilidade. Seja de que forma for, *Budapeste* e *Vom Dorf* apresentam uma reflexão sobre a identidade autoral, revelando a relação complexa entre ser e parecer.

## 5 O AUTOR DO LIVRO (NÃO) SOU EU! - A PROBLEMÁTICA DA AUTORIA

“O autor do livro não sou eu”. Não é exatamente com estas palavras que o romance de Antje Rávic Strubel se inicia, mas a frase do romance de Chico Buarque se adequaria perfeitamente ao livro da autora. Apesar de carregar o seu nome na capa, nenhuma linha do texto é dela, como alertado no prefácio assinado por uma personagem que carrega o mesmo nome da autora, de forma a criar a confusão entre a Strubel “real” com essa Strubel ficcionalizada que assina o prefácio. Segundo a Strubel “ficcionalizada”, o manuscrito do livro foi enviado à editora em uma embalagem sem remetente. O texto é na verdade de autoria de uma pessoa que durante muito tempo a observou, um escritor anônimo que a persegue. A razão de ter permitido a publicação de um livro escrito por outro sob a sua assinatura é simples: Strubel acredita que o imitador não foi feliz em sua tentativa e procura através da publicação expô-lo ao ridículo:

*Den Versuch, meinen Stil täuschend echt nachzuahmen, halte ich für mißglückt. Aus diesem Grund ist es mir am Ende nicht ganz so schwer gefallen, mich zu einer Herausgabe dieser Fälschungen zu entschließen. (STRUBEL 2007: 10)*

Considero um fracasso a tentativa de imitar o meu estilo ilusoriamente genuíno. Por essa razão, não foi tão difícil para mim decidir publicar estas falsificações.

É importante salientar que a Strubel do prefácio, aquela que declara não ser a autora das páginas que se seguem não deve ser confundida com a autora, a que tem seu nome impresso na capa do livro. Ela — a do prefácio — se assemelha à figura do narrador neste trecho do livro. O anúncio feito pela própria Strubel de que não é ela a autora de *Vom Dorf* já faz parte do jogo ficcional, é o primeiro elemento para a discussão sobre a figura autoral. Desta forma, a Strubel do prefácio não pode ser identificada com a “pessoa real”. Certamente é esse o efeito esperado, confundir o leitor, mas para o nosso estudo é importante que a diferença fique clara.

Basicamente o livro é formado por duas partes que se intercalam. Uma delas corresponde às narrativas natalinas — de teor aventuresco, nada semelhante às histórias tradicionais contadas no Natal. A outra parte — sobre a qual iremos nos debruçar por se nela em que se destacam as questões a serem investigadas na presente dissertação — é composta pelas anotações do imitador sobre as tentativas de aproximação e de diálogo com Strubel. Além disso, é nele que é descrito o processo que este personagem efetua para tentar “copiar” o estilo da escritora. São através destes “comentários” que o leitor saberá como o escritor

anônimo conheceu a escritora, de sua fascinação por ela, de suas inúmeras tentativas frustradas de se aproximar dela e a indiferença com a qual Strubel sempre o tratou. Assim, temos a história das aventuras de Natal e a história da produção dessas histórias, o que interrompe a narrativa e deixa o leitor sempre vacilante.

Se no prefácio do livro, Strubel personagem se dirige diretamente ao leitor para alertá-lo que a obra que ali se inicia não é de sua autoria, ao longo da narrativa sua “participação” ocorrerá através dos olhos do perseguidor que irá observar seus hábitos, seu modo de se vestir, seu comportamento, dando-nos, leitores, informações sobre a pretensa autora-pessoa, mas que pelo jogo ficcional transforma-se em autora-personagem.

*Ihre Gestik, ihre Mimik, ihr Lächeln. Wieder und wieder laufen die Videos durch. Es ist wichtig, auch die Körpersprache näher zu untersuchen. Gestik, Mimik und Lächeln sind Ausdruck derselben inneren Quelle, aus der sich ihre Texte speisen. Will man die Texte bis ins Innere verstehen, dürfen persönliche Eigenarten der Autorin nicht außer acht gelassen werden. Jedes Detail hilft weiter. Nur so besteht überhaupt eine Chance, Geschichten zu erfinden, die bei ARS den Eindruck erwecken, sie selbst hätte sie geschrieben. (STRUBEL 2007: 38)*

Seus gestos, suas expressões faciais, o seu sorriso. Os vídeos passam várias vezes. É importante estudar a linguagem corporal em detalhes. Gestos, expressões faciais e sorriso são manifestações da mesma fonte que originam seus textos. Para entender os textos profundamente, as idiossincrasias da autora não podem ser desconsideradas. Cada detalhe ajuda. Só assim há a chance de criar histórias que despertem em ARS a impressão de ela mesma tê-las escrito.

Os comentários e as cartas são narrados pelo escritor anônimo / perseguidor e nas narrativas natalinas a narradora é Strubel, personagem criado pelo imitador/ perseguidor.

Podemos delinear três níveis ou instâncias em que a figura de Antje Rávic Strubel surge no romance. A primeira é a figura a qual chamaremos da “pessoa real”, que corresponderia à pessoa pública, escritora de sucesso, ganhadora de prêmios e sobre a qual se acumulam as mais diversas expectativas, essa só aparece através do nome impresso na capa do livro. A segunda é uma Strubel que se dirige ao leitor alertando-o que não é a autora do texto que segue. Sua função é a de ser confundida com a “pessoa real” e assim, iniciar a trama de suspeitas sobre a autoria de *Vom Dorf*. Essa segunda Strubel é a que é apresentada ao leitor através do olhar do imitador — por ele chamada de “ARS”. Todas as informações que o perseguidor consegue obter sobre Strubel “ARS” são através da observação, de entrevistas, de conversas com pessoas que a conhecem. Os dados que possui são somente da pessoa pública. Algumas informações que reúne são:

*Sie hat einen Bruder. Sie lebt allein. Sie trägt Hemden, die ihr zu groß sind, daß sie de Manschetten umschlagen muß und sie ihr wie Flügel über den Handrücken schweben. (STRUBEL 2007: 61)*

Ela tem um irmão. Vive sozinha. Usa camisas que são grandes, de forma que ela precisa dobrar os punhos e que eles se assemelham a asas sobre as costas da mão.

Além das informações obtidas através da mídia e pela observação de Strubel, o imitador consegue ainda através da ex-namorada do irmão de Strubel e das cartas que intercepta — por intermédio de um acordo feito com o carteiro — saber que ela tinha uma melhor amiga e que a amizade foi desfeita pela perda de confiança. Descobre ainda que ela recita sempre a mesma poesia na noite de Natal.

A terceira aparição de Strubel na narrativa é por meio da personagem criada pelo perseguidor para protagonizar as narrativas de Natal.

Cria-se um perfil de seu comportamento, seus hábitos. Para cada um destes três níveis em que a figura de Strubel se desdobra dentro do romance podemos atribuir um grau de ficcionalização. Àquela que empresta seu nome à capa, chamaremos – a priori – de Strubel “real”. À segunda que dialoga com o leitor e dá início ao jogo da autoria engendrado no romance, chamaremos de “nível intermediário entre realidade e ficção” e à terceira Strubel que aparece através da visão do outro, chamaremos de “nível ficcional”. Pretendemos assim, apontar a gradação pela qual Strubel se torna um personagem de ficção e passa a ser elemento da narrativa, ou melhor, ela é mesmo a razão da origem da narrativa, pois é a partir do encontro com ela que o escritor anônimo decide escrever as histórias de Natal. Mais interessante fica esse jogo da autoria se pensarmos que o próprio perseguidor é também um desdobramento da figura de Strubel, posto que na verdade ela é a autora da obra. Por esse ponto de vista, a trama do romance corresponderia à busca de Strubel pelas características de sua identidade como autora. Tendo em vista que o processo de criação pressupõe a reinvenção, o contato com outros universos, Strubel “real” irá buscar dentro desse terreno movediço e inconstante aquilo que poderia caracterizar a sua identidade como autora, nem que para isso fosse necessário se desdobrar em um duplo — um escritor anônimo que a persegue, observa e copia — para que assim pudesse observar seu modo de criação. Através da trama narrativa de *Vom Dorf*, o leitor é “convidado” a desconfiar sobre a identidade do autor da obra, pois já no prefácio – que faz parte desse jogo ficcional - Strubel anuncia que não é ela.

O processo de criação do perseguidor é oposto ao de Strubel “ARS”, a que é perseguida pelo imitador. Enquanto o primeiro enfrenta dificuldades para escrever e precisa de artifícios, para Strubel a escrita parece acontecer de forma intuitiva, como destaca o próprio escritor anônimo:

*Solange mir nichts einfällt, mache ich Notizen. Die Notizen halten mich davon ab, nächtelang ins Leere zu starren. Dann verliert sich der Blick in der Dunkelheit. Oder er stößt an eine Spiegelung im Fenster, die ihn zum Hohn zurückwirft. (STRUBEL 2007: 55)*

Enquanto nada me ocorre, eu faço anotações. As anotações me impedem de passar a noite inteira olhando para o vazio. Em seguida, o olhar se perde na escuridão. Ou se retém em um reflexo na janela a qual devolve a ironia.

Para Strubel “ARS”, a criação funciona de forma divergente. Ela não sabe explicar exatamente o funcionamento do processo de escrita. Ela somente o faz “como se”, como o escritor anônimo observa: “*Und dann höre ich sie, ich höre, wie ARS belustigt sagt, sie wisse auch nicht, wie das gehe mit dem Schreiben. Daß sie bloß so tue als ob*“(S.55). E então eu a ouço, eu ouço como ARS se diverte em dizer que ela também não sabe como funciona com a escrita, que ela a faz simplesmente como se.

O escritor anônimo, no entanto encontra grandes dificuldades em entender esse processo:

*So zu tun als ob, fällt allerdings auch nicht leichter. Es ist, als gleite man in ein Delirium ab. Obwohl ich mich ausschließlich an ARS Briefe halten, mich an ihren Ansichten und Meinungen orientieren will, geraten ständig eigene Erlebnisse dazwischen. Mein Besuch beim Homöopathen vorige Woche. Eine Dokumentation über Spielsucht, die gestern im Fernseher lief. So kommen Tollheiten zustande, bei denen ich den Überblick verliere, und das Gesamtwerk läuft aus dem Ruder. (STRUBEL 2007: 55)*

Agir como se, no entanto, não é fácil. É como se se deslizesse em um delírio. Embora eu me atenha exclusivamente à cartas de ARS, queira me orientar pelos seus pontos de vista e opiniões, sempre se misturam minhas próprias experiências. Minha visita ao homeopata semana passada. Um documentário sobre vício de jogo que passou ontem na televisão. Assim surgem loucuras com frequência com as quais eu perco a visão de conjunto e todo o trabalho me foge ao controle.

Retomando a hipótese acima levantada de que o imitador / perseguidor seria um *alter ego* de Strubel, podemos ir agora mais além em nossa afirmação: através deste duplo de si mesma, Strubel reinventa a sua própria forma de escrita ao experimentar recursos e estratégias que ela não emprega normalmente em suas produções. Ou então poderíamos inferir justamente o contrário: a Strubel descrita pelo escritor anônimo como aquela que não consegue definir seu modo de produção e que demonstra facilidade e inspiração para escrever corresponderia a um anseio, a uma figura inatingível, posto que na prática o trabalho da Strubel “real” se assemelharia ao do escritor anônimo: momentos de ausência de ideias, falta de concentração e as anotações para estimular a inspiração.

No estudo sobre a atividade autoral bakhtiniana, a figura do autor se divide em *autor-pessoa*, referente àquele que escreve; *autor-criador*, a representação de uma voz social; e *autor-personagem*, aquele que tem voz e posicionamento distinto do *autor-criador*. Bakhtin destaca o distanciamento entre autor e personagem para fundamentar seu estudo sobre a

autoria. Ao mesmo tempo em que são elementos distintos, autor e personagem estão unidos para a composição do todo da obra. Segundo Bakhtin essa união existe apenas para o autor dar autoridade para o personagem:

(...) A unidade entre os princípios ideológicos de representação do autor e a posição ideológica do herói deve ser descoberta na própria obra como unicidade acentual da representação autoral e dos discursos e vivências do herói e não como coincidência de conteúdo dos pensamentos do herói como as concepções ideológicas do autor, expressas em outro lugar. Aliás, a palavra e as vivências desse herói são apresentadas de modo diferente: não são objetificadas, mas caracterizam o objeto a que se destinam, e não caracterizam apenas o falante propriamente dito. A palavra de semelhante herói e a palavra do autor situam-se no mesmo plano. (BAKHTIN 1981: 70)

Assim, as ideias do autor e as do personagem se encontram no mesmo plano dialógico. Porém ao “ganhar vida”, o personagem torna-se independente desse plano, pois tanto o posicionamento do personagem quanto sua postura são outros. Para Bakhtin o autor é aquele que irá coordenar as vozes representadas no romance e através de sua própria voz irá formar o todo único.

Se fizermos um paralelo com o trabalho do imitador de Strubel e a relação entre *autor-criador* e *autor-pessoa* como postulada por Mikhail Bakhtin em *O autor e a personagem na atividade estética*, podemos notar que o processo realizado pelo escritor anônimo se assemelha ao que Bakhtin aponta como o processo criativo do *autor-criador*. O ato criador, segundo Bakhtin, pressupõe o deslocamento, ou seja, é necessário distanciar-se de si mesmo, contemplar-se com outros olhos, a ponto de tornar-se outro para que a criação artística possa ocorrer. O ato criativo transpõe a realidade vivida individualmente para o plano do objeto estético, ocasionando um novo sistema de valores dentro de um novo mundo, por assim dizer, proveniente do mundo individual do autor (FARACO 2005: 40).

Num primeiro momento, o *autor criador* deveria se aproximar do personagem para melhor conhecê-lo, saber seus sentimentos, suas fraquezas, para depois, aí sim como parte da produção efetiva, o retorno a si para a construção da obra de arte. Porém, no caso de *Vom Dorf*, o perseguidor deseja conhecer e explorar os sentimentos e o comportamento de uma pessoa “real” e daí copiar o seu estilo para a produção da obra, como se estivesse escrevendo com as mãos de outro. Então, podemos pensar o processo criativo de Strubel da seguinte forma: ela saiu de si para “entender” o mundo do personagem, o imitador, e nesse momento, teve de se contemplar, pois é essa a obsessão do personagem, para num segundo momento voltar a ser Strubel e entender como funciona o raciocínio do imitador tentando entender

como é o raciocínio da Strubel. Através de fotografias, entrevistas, e da observação o escritor anônimo acredita ter conseguido compreender e dominar a forma de escrita de Strubel:

*(...) Ich drang tief in ARS Sprachrhythmus ein. Ich war konzentriert. Seit ich ahne, wie sie denkt, bilde ich mir ein, es gehe leichter. Ich bilde mir ein, ihre Art zu imitieren, in der sie die Sätze konstruiert. (STRUBEL 2007: 173)*

Eu penetrei profundamente no ritmo da fala de ARS. Eu estava concentrado. Desde que eu pressinto como ela pensa, eu me convenço e transcorre mais facilmente. Eu me convenço a imitar a forma pela qual ela constrói suas frases.

Mais adiante, ele hesita ao perceber que sua produção é oriunda de um estado de delírio, no qual não consegue mais divisar os limites entre realidade e ficção sendo para ele indiferente se com Strubel ocorreria o mesmo:

*Ich frage mich nicht mehr, ob ARS beim Schreiben ähnliche Delirien erlebt. Ob sich ständig Dinge, die wahr sind, und Dinge, die nicht wahr sind, ineinanderschieben und sie am Ende nicht mehr weiß, ob sie etwas erlebt oder erfunden hat. (STRUBEL 2007: 195)*

Eu não me pergunto mais se ARS experiencia delírios semelhantes ao escrever. Se constantemente coisas reais e coisas irreais se misturam e no fim não é possível mais saber se ela viveu ou inventou.

Retomando a metáfora do espelho, Faraco (2005) nos lembra que só podemos contemplar nossa real imagem frente ao espelho, jamais em seu interior. Isso quer dizer que uma segunda pessoa sempre está implicada no autor-criador que, assim como um espelho, constrói um modo de ver o mundo que direciona o olhar do observador. Ressalta-se que não se trata de ser duas pessoas diferentes, ou mesmo duas vozes antagônicas – o papel do autor-pessoa não é passivo nem secundário, pois seu ponto de vista e sua verdade não são renunciados pelo autor-criador. No caso específico da criação de *Vom Dorf*, o conhecimento de Strubel vai além da aparência, posto que é ela mesma o objeto de contemplação. No entanto, sendo o escritor anônimo a contemplá-la, ela precisa se examinar através de um outro olhar.

Enquanto em *Vom Dorf* Antje Rávic Strubel “divide” a autoria do romance com um escritor anônimo/ perseguidor, em *Budapest* a relativização da autoria ocorre de outra maneira. Em *Vom Dorf*, Strubel anuncia de antemão não ser a autora do livro, já em *Budapest* o primeiro indício de que Chico Buarque talvez não seja o autor do romance surge com o jogo de espelhamento entre capa e contracapa. Enquanto na capa consta ser Chico Buarque o autor de *Budapest*, na contracapa - reproduzido de forma invertida - é Zsoze Kósta o autor de *Budapest*. Ao abrimos o livro diante do espelho de forma que capa e contracapa sejam refletidas, o reflexo invertido deixa de ser o da contracapa e então Zsoze Kósta se torna o “verdadeiro” autor. A partir do jogo da capa e contracapa, na qual Chico



Buarque “divide” a autoria de *Budapeste* com Zsoze Kósta, pode-se entender que de uma certa forma Buarque se tornou personagem de seu próprio romance, se juntando à lista da ilustre clientela de José Costa, assinando um romance que tem por trás o *ghostwriter* de um *ghostwriter*, tendo em vista que Kósta não é o autor de *Budapest*, mas sim um outro escritor anônimo designado no romance por “Sr....”.

Como já examinado no capítulo anterior, Kósta e Costa são “duplicações” de um mesmo sujeito. Independente da vida no Rio de Janeiro ou em Budapeste, a função que exerce é a mesma: produzir textos que serão assinados por terceiros. José Costa tem verdadeiro prazer e dedicação ao seu ofício. Não interessava a ele a fama e a notoriedade, pelo contrário, para ele era prazeroso permanecer no anonimato, pois “estar em evidência era alguma coisa como quebrar um voto” (BUARQUE 2003:17). Destacamos mais outras duas passagens nas quais José Costa justifica sua predileção pela escrita anônima:

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. (BUARQUE 2003: 16)

(...) E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discrição. (BUARQUE 2003: 17-18)

É interessante notar que a frase que intitula este capítulo – a qual foi tomada por empréstimo da resenha de José Miguel Wisnik de mesmo título -, surge em *Budapeste* em dois momentos distintos. No primeiro deles, Costa num momento de fúria e enciumado por ver sua mulher Vanda render-se em elogios a Kaspar Krabbe pelo trabalho magistral realizado em *O Ginógrafo*, confessa ser ele o verdadeiro autor do livro. Naquele momento foi insuportável para ele ver Vanda – a quem sempre desejou que o respeitasse e admirasse – adular um outro homem por uma obra de sua autoria:

Limitei-me a pôr a Vanda de pé, imobilizá-la com meu corpo, apertar seus quadris contra as tábuas do estrado, porque pretendia apenas estar um minuto a sós com ela. Nem gritar com ela eu queria, só esperava o final da algazarra para lhe dizer umas palavras. Segurei seus cabelos com as duas mãos, coleí meu nariz no seu, senti seu hálito de champanhe, ou era o meu, senti nossos corações batendo, e assim permanecemos. Até que a orquestra em peso produziu um acorde seco, e antes que rebentassem aplausos, morteiros e gritaria, houve um átimo de silêncio. Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu. (BUARQUE: 2003, 112)

No segundo momento, Kósta hesita em comunicar a Kriska que não é o autor do livro que o alçou ao nível de celebridade em Budapeste:

E uma noite, na cama, saltei sobre Kriska, atirei longe o livro, segurei-a pelos cabelos e assim quedei, arfante. O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca. (BUARQUE 2003: 170)

Para os presentes no Clube das Belas-Letras consegue confessar a não-autoria da obra, porém é desacreditado:

O autor do meu livro não sou eu, me escusei no Clube das Belas-Letras, mas todos me fizeram festa e fingiram não me ouvir, talvez porque, como se diz, eu falasse de corda em casa de enforcado. (...) O autor do meu livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas. Não era uma piada, mas como tal foi publicado o dito no dia seguinte. (BUARQUE 2003: 170)

Através de uma obra que não escreveu, Kósta / Costa irá alcançar pela primeira vez o respeito e o reconhecimento da mulher amada, daí sua incapacidade em confessar à Kriska não ser o autor de *Budapest*.

Outro elemento essencial para a desconstrução da autoria em *Budapeste* são os dois trechos destacados a seguir. O primeiro corresponde à passagem na qual a pedido de Kriska, Kósta irá ler “seu” romance para ela o qual encerra o romance de Chico Buarque:

E ria, ria como se eu escrevesse com pluma em sua pele, esse dancing giratório, realmente inacreditável. Já perto do final, eu sabia que ela se ajeitaria na cama, para recostar a cabeça em meu ombro. Deitou-se de lado na cama e recostou a cabeça em meu ombro, ciente de que, sem interromper a leitura, eu sentia prazer em ver suas ancas realçadas sob a camisola. Então moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda. E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia. Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE 2003: 174)

O segundo trecho é referente ao final do romance *O ginógrafo*, do alemão Kaspar Krabbe, escrito por Costa:

Moças entravam e saíam da minha vida, e meu livro se dispersava por aí, cada capítulo a voar para um lado. Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante. Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE 2003: 40).

Como podemos observar, ambos os romances terminam de forma análoga. Ambos escritos por escritores anônimos. Podemos ainda afirmar que na realidade são três os romances que têm o mesmo final: “O Ginógrafo” de Kaspar Krabbe, “Budapest” de Zosze Kósta e “Budapeste” de Chico Buarque.

Instaura-se em *Vom Dorf* e em *Budapeste* um jogo de espelhamentos entre observador e observado que nos remonta a um conto de Julio Cortázar chamado *Continuidade dos Parques*. No referido conto, o leitor irá acompanhar a leitura de um romance por um outro leitor, este personagem. Em suma, é a história de um leitor “lendo” um outro leitor. No romance que o leitor-personagem do conto está lendo, um casal de amantes se encontra numa cabana em meio a um parque. Por coincidência é também num parque que se encontra a casa do leitor-personagem. Esse casal, inserido na trama do romance dentro do conto, trama a morte do marido da mulher. O amante tinha na mão um punhal. Ao deixar a cabana o casal se separa. O amante segue em direção à casa do marido cumprindo as instruções dadas pela amante. Ao chegar à casa, depois de percorrer os cômodos, encontra o marido sentado numa poltrona de veludo lendo. O leitor-personagem do romance então lê a seguinte frase que encerra o conto: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (<http://www.geocities.com/chistelinhares/continuidade.htm>).

Ao final da narrativa, o homem sentado na poltrona de veludo se confunde com o leitor-personagem do romance e com o marido traído, personagem do romance que está sendo lido no conto. Essa estrutura de camadas de leitores do conto cria um círculo infinito. Um leitor que está lendo um outro leitor, que está lendo um romance no qual é também personagem. Nós também somos leitores do conto e pode também haver alguém a “nos ler”, dando um certo calafrio e insegurança de olhar por cima do ombro e verificar se não há ninguém com um punhal. Dessa forma, Cortázar realiza o encontro entre ficção e realidade, ao tornar o leitor personagem do conto.

Nos romances *Vom Dorf* e *Budapeste* o leitor não se torna personagem, mas assim como no conto de Cortázar, as narrativas são construídas numa estrutura de inserções e espelhamentos. Tanto em *Vom Dorf* e *Budapeste* quanto em *Continuidade dos Parques* é problematizado o limite entre ficção e realidade. No caso do conto de Cortázar, existem vários níveis de leitores. De forma análoga, são diversos os níveis ficcionais nos quais a figura de Strubel surge em *Vom Dorf* e, em *Budapeste*, são as camadas de autoria que se sobrepõe não em torno do *nome do autor* Chico Buarque, mas de forma a desconstruí-lo.

Retomando a observação de Michel Foucault com relação ao *nome de autor* – apresentada anteriormente neste trabalho –, é ele que irá “guiar” a leitura e a recepção da obra, permitindo a sua identificação e categorização dentro de um grupo de obras sob o nome do mesmo autor. O *nome de autor* não está propriamente ligado ao indivíduo real e exterior, mas

sim a um certo tipo de discurso com estatuto específico, ou seja, aquele que numa determinada cultura é provido de uma atribuição de autoria. Por outro lado, o autor não é apenas efeito de uma construção, mas é também definido pelos próprios textos, os quais podem fazer referência não a um indivíduo singular, mas a uma pluralidade de egos. O que torna o sujeito um autor é

apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. (FOUCAULT1992: 276-277)

Em *Vom Dorf* e em *Budapeste*, Strubel e Chico Buarque irão relativizar as noções foucaultianas de *nome de autor* e *nome próprio*. Não há mais a certeza sobre o nome do autor, o leitor não pode afirmar categoricamente quem é o autor e assim, não pode mais lhe atribuir o prestígio, criar expectativas e nem traçar linhas interpretativas atreladas ao *nome do autor*. Strubel e Chico Buarque irão somente “emprestar” seus nomes aos romances. Seja através do anúncio prévio da não-autoria da obra, ou seja pelo constante jogo de espelhamentos ao longo da narrativa, a função do *nome de autor* se esvai. Os nomes Chico Buarque de Hollanda e Antje Rávic Strubel são, deste modo, esvaziados de toda a teia de expectativas e se tornarão simplesmente *nomes próprios*, desdobrados ficcionalmente como meros personagens.

A escritura contemporânea, da qual *Vom Dorf* e *Budapeste* são dois exemplos, produz um desligamento, a narrativa não pode mais ser assumida por uma pessoa, pois o autor deixa de ser o sujeito, o foco da escrita, dando lugar ao texto. O autor não é mais o provedor do significado último do texto, abandona-se o caráter transcendental da autoria.

Consoante Roland Barthes em *A morte do autor*, o autor é um personagem que ainda figura nos manuais de história, nas biografias, nas entrevistas concedidas a periódicos e através dos estudiosos que procuram unir, por meio de diários íntimos, obra e autor. Segundo a visão barthiana, a Modernidade suprimiu o autor em proveito da escritura. A perda de importância da noção de autoria vem na esteira da dissolução da ideia do sujeito idêntico a si mesmo. A enunciação, ainda segundo Barthes, é um processo vazio, não carecendo de autoria e assim, o texto não mais se explica quando o autor é revelado.

Ao dissolver a imagem do autor da obra, Strubel e Buarque irão desconstruir uma série de expectativas e possíveis interpretações que as obras poderiam ter com base na figura do autor. Mais claramente, nesse movimento de indefinição do autor da obra, o leitor tem maior liberdade para realizar suas interpretações com base no texto e não na biografia do autor. Esse processo tanto devolve ao leitor o seu poder e sua autonomia interpretativa, quanto permite

que o texto seja suficiente como produção artística, sem a necessidade da “figura do autor” para dar prestígio à obra. Liberto das amarras que o prendiam a um repositório de relações com a figura do autor, o texto ganha relevo, a estrutura discursiva e a relação das diversas vozes presentes no texto abrem caminho para um leque interpretativo mais amplo. Não importa o corpo que escreveu o texto, mas sim o texto em si, para usar a visão barthiana.

## 6 FRAGMENTAÇÕES E DESLOCAMENTOS DA IDENTIDADE

Preciso ser um outro  
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha  
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando  
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço  
aguardando pelo meu passado  
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro  
no mundo por que luto nasço”

Mia Couto

Se a questão da identidade há muito tempo é objeto de debate e investigações, na contemporaneidade ela se intensifica por conta dos avanços tecnológicos. A velocidade e a variedade de informações às quais o sujeito é submetido dificultam – e em certos casos impedem – a fixação de um paradigma, de uma noção mais ou menos acabada sobre si mesmo. É a transitoriedade e a indeterminação que irão marcar o sujeito contemporâneo e atingir a sua concepção de identidade. A arte contemporânea não poderia ignorar tais movimentos. E se a relação do indivíduo consigo mesmo e com os outros no tocante à sua identidade encontra mais um “elemento complicador” na contemporaneidade, o mesmo se reflete na identidade autoral.

Em seu estudo sobre a identidade dentro do contexto da “vida moderna tardia” ou “líquida-moderna” — na qual a civilização é caracterizada pelo supérfluo e pelo excesso e onde nada é destinado a permanecer —, Bauman considera que nela se instala uma nostalgia do Ser ante o espetáculo da sociedade tecnológica. A noção de pertencimento e, por conseguinte, de identidade era tradicionalmente condicionada por valores como família, trabalho, vizinhança, porém na modernidade tardia tais valores não são mais dignos de confiança.

No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam. (BAUMAN 2005: 33)

Imersas neste universo estudado por Bauman em termos globais, as narrativas *Vom Dorf* e *Budapeste* exibem alguns desses traços marcantes de crise e instabilidade, pois os personagens que as protagonizam são apresentados como sujeitos isolados, à parte da sociedade, verdadeiros *outsiders* que se perdem ora nas teias de seus pensamentos e confabulações ora nos labirintos das grandes cidades. Nesses processos nos quais a identidade vai se tornando cada vez mais diluída, fragmentária e para usar um termo de Bauman, liquefeita, em lugar de encontrar sentidos, os personagens encontram ruínas e um grande vazio.

Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. (BAUMAN 2005: 18 e 19)

Nos dois romances analisados na presente dissertação pode-se observar a angústia dos personagens, indivíduos solitários, marcados pela ausência de laços de afetividade e de desprendimento com o ambiente que os cerca. A única paixão de José Costa é a escrita, seja em português ou em húngaro. Para ele, ver seus textos assinados por outros é fonte de prazer. Já para o escritor anônimo de *Vom Dorf* é sua fixação, seu impulso em travar contato com Strubel e conhecê-la de perto que lhe dá força vital, que o impele. Todo o resto é vazio de significado e importância.

Quando observamos esse movimento de “errância” do narrador no romance *Budapeste*, essa vai se transformando numa casa de espelhos que se refletem num jogo múltiplo, na qual imagens e sentidos se embaralham, se sobrepõem. Costa / Kósta ao transitar entre Rio de Janeiro e Budapeste assume uma posição constante de alguém à deriva, um ser flutuante. Independentemente de onde se encontre é como se fosse um estrangeiro tanto para os outros e – principalmente – para si mesmo.

Sônia Farias e Andréia Dal Maschio apresentam leituras relevantes acerca da questão da identidade em *Budapeste*. Para Sônia Farias,

a dupla e tensa encenação da diferença em *Budapeste* — a que se dá por via da fragmentação do sujeito-autor e a que ocorre através do questionamento da identidade cultural via transculturação — atualiza-se em uma forma discursiva ela também fragmentária. Escrita dúplice e ambivalente, marcada pelo desnudamento ficcional, pelo riso paródico e pela reflexão crítica, o romance de Chico Buarque assume a configuração do pastiche para tematizar a controversa questão da mimesis literária e da representação do sujeito no âmbito da ficção contemporânea. (FARIAS 204: 407)

Usando a terminologia de Fredric Jameson, Farias relaciona o projeto ficcional de Buarque à condição do sujeito no contexto do capitalismo tardio, caracterizado pela “globalização” e o “estilhaçamento” (2004: 408).

Andréia Dal Maschio por seu turno, apresenta uma outra perspectiva sobre os aspectos metaficcionais do romance. Esboçando a complexa rede de autoria criada por *Budapeste*, observa que “Costa o ventríloquo” se torna “Costa o boneco” nas mãos do personagem conhecido apenas como “Sr...”

As identidades dos personagens dos dois romances oscilam entre a definição e a indefinição. Pouco sabemos sobre o perseguidor de Strubel. Pelos seus protocolos e cartas ele revela ser um homem na casa dos cinquenta anos, funcionário público, separado, tem filhos, mas estes nunca o procuram, é um homem que não gosta do convívio social e procura se abster do mesmo. Desta forma, em *Vom Dorf* são poucos os personagens que se destacam além do narrador, de Strubel e da amiga de Strubel. Dentre esses, somente Strubel é nomeada no romance. No caso de *Budapeste*, a identidade do personagem principal é instável. Constantemente — por conta de seu trabalho —, precisa encarnar o outro. É Costa / Kósta que dará forma e voz a terceiros, pessoas reais que se ficcionalizam a partir de sua percepção para depois assinarem os textos por ele escritos. Neste momento ele é o “ventríloquo” como Andréia Dal Maschio apontou. Porém, ao alcançar a fama pela autoria de *Budapest*, transforma-se em boneco, já que na verdade o texto é de autoria do Sr.... Desta forma verifica-se a importância do outro para a formação de identidade de José Costa / Zsoze Kósta. Para o protagonista, a possibilidade de experimentar outras maneiras de ser, de “estar na pele do outro”, significa um jogo de identidade:

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. (BUARQUE 2003:26).

José Costa e Zsoze Kósta, os dois narradores e protagonistas de *Budapeste* revelam através da duplicação as máscaras que utilizam a todo tempo, seja na criação artística, seja na vida cotidiana. Oscilando entre duas realidades, o personagem não tem uma identidade definida. Como aqui a questão da identidade é problematizada num jogo de espelhamentos, mais personagens têm destaque no romance de forma a construir as duplicações e, por conseguinte, diluir a identidade do personagem principal.



Enquanto José Costa procura se reinventar a cada novo texto que produz para terceiros, dando-lhes uma voz lírica, eloquente, dramática, ou seja lá qual for a natureza da encomenda, o escritor fantasma de *Vom Dorf* busca encontrar o tom certo para copiar o estilo de uma escritora conhecida. No primeiro caso, Costa experimenta uma liberdade criativa que é diametralmente oposta ao trabalho do escritor — ou pretense escritor! — de *Vom Dorf*. O “estilo” do autor para o qual José Costa irá escrever o texto ainda está por ser definido. Evidentemente que sua produção deverá ser aprovada pelo cliente e estar de acordo com certos parâmetros. Já para o escritor anônimo de *Vom Dorf*, o estilo da escritora que pretende copiar e publicar um livro em seu nome, já é conhecido do público, o que torna seu trabalho muito mais minucioso:

*Sie wird außer sich sein, weil die Stimme in den Texten ihr so nah ist wie ihre eigene und doch nicht sie selbst. Es ist eine Stimme, von der sie sich, wenn sie liest, vollkommen verstanden fühlen wird. Die sie berauscht. Und endlich wird sie die Geistverwandtschaft anerkennen.* (STRUBEL 2007: 172)

Ela ficará descontrolada porque a voz nos textos está tão próxima a ela, como se fosse sua própria voz, porém não é. É uma voz que ao ler, sentirá entendê-la perfeitamente. Inebriante. E, finalmente, ela irá reconhecer a sua profunda ligação.

Não são somente os narradores que enredados na teia narrativa têm suas identidades fragmentadas. A estrutura dos romances rompe também com as expectativas e conceitos que os leitores têm dos supostos autores dos romances, aqueles que têm seus nomes publicados na capa dos livros. O reconhecimento de que as informações sobre o autor são limitadas e contemplam apenas uma pequena parte da complexidade do indivíduo é um dos primeiros obstáculos com o qual o perseguidor de *Vom Dorf* se depara:

*Ich weiß alles, was man aus ihren Büchern, ihren Artikeln, aus den Rezensionen, Porträts und von Lesungen überhaupt wissen kann. Ich kenne das Allerwelts Gesicht. Die öffentliche Person.* (STRUBEL 2007: 61)

Eu sei tudo o que se pode saber sobre seus livros, seus artigos, resenhas, perfis e palestras. Eu conheço a imagem pública. A pessoa pública.

São estes os dados que o escritor / perseguidor possui para criar a imagem de Strubel e mais do que isso, copiar o seu estilo. A “verdadeira” identidade de Strubel é desconhecida para ele. Apesar de seus esforços, somente as informações sobre a pessoa pública lhe são acessíveis:

*Der Mensch kann sich einiges vormachen. Aber im Grunde habe ich nichts. Ich habe zum Beispiel keine einzige brauchbare Erinnerung an eine Begegnung mit ihr, bei der sie ihre Maske, ihre öffentliche Person abgelegt hätte. (STRUBEL 2007:78)*<sup>7</sup>

O homem pode se enganar algumas vezes. Mas, basicamente, eu não tenho nada. Eu, por exemplo, não tenho uma só lembrança de um encontro com ela, no qual ela teria colocado de lado sua máscara, a sua pessoa pública.

A máscara a qual o escritor anônimo faz referência seria a vida pública de Strubel. A sua identidade autoral, todavia, não corresponde à identidade da pessoa pública. E é justamente o jogo narrativo para “despistar” o leitor quanto à sua identidade e apontar a fragilidade da concepção da identidade autoral para a compreensão da obra que encontramos na narrativa.

Paul Ricoeur (1990) através da concepção hermenêutica do outro propõe a introdução de dois conceitos de identidade. O primeiro é identificado como *mesmidade* e o segundo, com *ipseidade*. À *mesmidade* corresponderia a permanência e imutabilidade ao longo do tempo. A *ipseidade* por seu turno está ligada à variabilidade e à instabilidade. Enquanto para a *mesmidade* a história existencial, na qual o conceito de ser igual a si mesmo ganha relevo, na *ipseidade* a visão do ser está intimamente ligada à concepção de alteridade. Para Ricoeur, a capacidade de interpretar o Outro e de ser interpretado pelo outro possibilita ao sujeito definir-se como um *si-mesmo*. Dessa relação de reciprocidade se estabelece uma reversibilidade entre o *si-mesmo* e o outro. As identidades flutuantes e fragmentárias dos personagens principais de *Budapeste* e *Vom Dorf* se constroem através do contato constante entre o eu e o outro — ou os outros. As identidades dos personagens serão geradas através da influência da alteridade, como bem destaca o escritor anônimo/ perseguidor de *Vom Dorf*:

*Der Mensch ist nicht dafür gemacht, so einzeln vor sich zu streben. Der Mensch braucht ein Gegenüber. Er muss sich wiedererkennen in einem anderen. Und wie erkennt man sich in einem anderen besser als über eine gemeinsame Geschichte, ein gemeinsames Gefühl oder eine Idee, an der alle teilhaben? (STRUBEL 2007:52)*

O homem não foi feito para ser ter ambições sozinho. O homem precisa de um outro. Ele tem que reconhecer a si mesmo no outro. E como se reconhece melhor em um outro do que em uma história comum, um sentimento comum ou uma ideia que todos compartilham?

Ao terminar de escrever o texto, o imitador de Strubel experimentou um sentimento de desprendimento e estranhamento com o último comentário que redigiu, como se as palavras não tivessem sido escritas por ele:

*Nach dem Spaziergang setzte ich mich in den Ledersessel. Ich las das letzte Protokoll wie das eines Fremden. (STRUBEL 2007: 191)*

---

<sup>7</sup> O grifo é da autora

Depois da caminhada, sentei na cadeira de couro. Eu li o último protocolo como se fosse o de um estranho.

E complementa:

(...) *Ich kann nicht unterscheiden, ob mir ARS Sprache tatsächlich gelingt oder ob sich in dem, was ich schreibe, nur etwas zeigt, was ich an mir bisher nicht kannte. Vielleicht habe ich in ARS Sätzen auch längst die Orientierung verloren.* (STRUBEL 2007: 171)

Eu não consigo discernir se eu realmente consegui copiar o estilo de ARS ou se o que escrevo, apenas indica algo que até o momento me era desconhecido. Talvez eu tenha há muito tempo perdido de vista o estilo de ARS.

Dentro de nosso estudo, podemos pensar que esse efeito de estranhamento com relação ao texto acabado poderia refletir em primeiro lugar a fluidez e a constante mudança de identidade do homem contemporâneo. Como Zygmunt Bauman observa, as identidades estão cada vez mais fluidas, o movimento e o trânsito são constantes. A velocidade do movimento da identidade autoral também participa do mesmo processo e assim, mesmo antes do trabalho concluído o autor não se identifica mais com aquele texto por ele produzido. Daí decorre ainda um segundo aspecto. Tendo em vista a instabilidade da identidade autoral, que o autor se transforma em um outro para poder criar, como descrito por Bakhtin e apresentado em capítulo anterior, a identidade autoral também é fluida e instável.

A problemática da fragmentação e pluralização do eu implica a multiplicação da percepção que aquele tem sobre si próprio. O sujeito reconhece que “está se tornando fragmentado, composto, não por uma única, mas por várias identidades” (Hall 2006:12), muitas vezes imaginado pelos outros: “Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa.” (BUARQUE 2003: 56).

As noções de espaço e tempo são concepções que afetam diretamente a noção de identidade do sujeito. O estreitamento dos espaços permitem o sujeito travar contato e absorver culturas e hábitos diferentes dos seus. Também as noções de espaço e tempo em *Budapeste* e *Vom Dorf* refletem a questão contemporânea. São narrativas fragmentadas, nas quais não é possível afirmar com exatidão o tempo das narrativas. Também o espaço é tratado de forma diluída e pouco definida. Em *Budapeste* o espaço se delineia principalmente para marcar as duas vidas de Costa / Kósta. São espaços urbanos, de grandes cidades, com seus hotéis Plaza, rios, praias e falares. O espaço assim descrito em *Budapeste* vai ora reinserir o personagem na rotina do país em que se encontra, causar estranhamento ou despertar o fascínio por hábitos e principalmente pela língua.

Ora a portuguesa:

Tornei a ligar e a ligar e a ligar, até perceber que ligava pelo gosto de escutar minha língua materna: oi é a Vanda... Aí me veio o capricho de deixar uma mensagem depois do sinal, porque havia três meses, ou quatro ou mais, que eu tampouco falava a minha língua: oi, é o José. Havia um eco na ligação, é o José, dando-me a impressão de que as palavras estavam desgarradas da minha boca, Vanda, Vanda, Vanda, Vanda. E comecei a abusar daquilo, e falei Pão de Açúcar, falei marimbondo, bagunça, adstringência, Guanabara, falei palavras ao acaso, somente para ouvi-las de volta. (BUARQUE 2003, 71)

Ora a húngara:

E Kriska ressonando e eu a sucudi-la, a implorar que falasse mais alguma coisa, que coisa? Qualquer coisa. Qualquer coisa, como? Como contar até dez. Egy... három... négy... a despeito de toda a boa vontade ela não chegava a cinco, tinha o sono fácil e pesado. (BUARQUE 2003: 69 e 70)

Já em *Vom Dorf* o espaço é reduzido e se limita a Berlim e Potsdam, cidade onde vive Antje Rávic Strubel. O escritor anônimo pouco sai de casa e quando o faz é no mesmo espaço no qual se desenrolam as narrativas de Natal.

A ausência de nome do personagem encontra eco em *Budapeste* quando se refere a um personagem específico, o Sr.... Ex-marido de Kriska e pai de Pisti, o Sr.... surge no meio da narrativa, de forma discreta, como freqüentador do Clube das Belas-Letras.

No âmbito do Clube das Belas-Letras, o Sr.... exercia grande influência, mesmo sendo homem de poucas palavras, sem obra publicada, que eu então soubesse. (BUARQUE 2003: 135)

Porém é o elemento essencial para a reviravolta no fim do romance. É ele o responsável pelo retorno de Costa/ Kósta a Budapeste e pela fama que alcança no país. Sr.... é um *ghostwriter* assim como José Costa. Quando Costa foi embora abandonando Kriska, prometeu a ela que daria um jeito de trazê-lo de volta. E assim o fez.

(...) E ela ainda me dizia que o ex-marido tinha um coração de ouro, se preocupava ao saber por Pisti de seu estado, mandara Pisti assegurar à mãe que não pouparia engenho e recursos para trazer seu homem de volta a Budapeste. Ingênua, Kriska se comovera às lágrimas, pois raros ex-maridos sabem ser tão altruístas, e fez com que Pisti transmitisse ao pai seu profundo reconhecimento. Enquanto isso o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. Era como se ele tivesse imprimido cores num filme que eu recordava em preto-e-branco (...) (BUARQUE, 2003: 169)

Tendo em vista a importância do personagem Sr.... para a trama de *Budapeste*, é importante que acompanhem o seu crescimento na obra. Como dito anteriormente, Sr.... é ex-marido e Kriska e pai de Pisti, fato que Costa só irá perceber ao final da narrativa. No início, o que sabia sobre o marido de Kriska era:

Esse ex-marido com quem ela só se comunicava por intermédio do filho, que um depositava para o outro sacar na escola, esse homem eu poderia desconsiderar, como uma alucinação de Kriska. (BUARQUE 2003: 69)

Foi no encontro de autores anônimos em Budapeste que Costa / Kósta descobriu que na verdade o Sr.... era um *ghostwriter* assim como ele:

Outros rostos que eu já recordava caquéticos não estavam mais ali, e na outra ponta da sala o homem em pé, nem velho nem moço, que alheio à minha chegada continuava sua leitura ao microfone, este não pertencia à minha memória. Este era um homem tão próximo e presente, que numa sala de gente remota eu hesitava em reconhecer. Tampouco me era estranho o texto que ele lia em húngaro, embora não o tivesse acompanhado do início. Eu me lembrava das frases que ouvia, mas não compreendia suas circunstâncias, como se estivesse em casa conhecida sem me lembrar dela por fora. A muito recompus mais ou menos aquela história, que parecia tratar de um psicanalista corcunda, num conto chamado, se não me engano, Interrogar Coelho. E que o lia era ele mesmo o Sr...., com uma voz rouca que eu não estava certo de ter escutado antes. (BUARQUE 2003: 143)

A ausência de nome dos personagens em *Vom Dorf* — com exceção de Strubel — e do Sr.... em *Budapeste* poderiam representar que o autor tem ainda o poder sobre a obra no tocante à criação artística, porém o seu rosto, a sua identidade não interferem na leitura do mesmo. Destacamos as considerações de Dominique Maingueneau acerca da relação entre leitor e autor:

O leitor de um romance, de um poema, o espectador de uma peça de teatro não têm contato com o sujeito que escreveu o texto, a pessoa do autor. Não somente por razões materiais, mas sobretudo porque é da essência da literatura não pôr em contato o autor e o público senão através da instituição literária e de seus rituais. (MAINGUENEAU 2003: 16).

À exceção da literatura oral, o autor resvala em algo simples, mas essencial, da recepção dos textos literários: a ausência do autor no ato da leitura. A leitura de um texto literário está inserida num âmbito ritualístico próprio de seu objeto. Nessa propriedade, por esse tipo de ausência, ele comunica, porém, “pervertendo as regras do intercâmbio lingüístico”, como afirma Maingueneau.

A figura do duplo é essencial para a construção das narrativas, é a partir dela que num primeiro momento as identidades dos personagens serão questionadas e a partir daí, a identidade dos autores será relativizada dando margem às reflexões presentes neste trabalho.

O autor é também um personagem na medida em que em torno dele são criadas expectativas, juízos de valor e toda uma imagem que irão compor sua identidade autoral. Nos romances analisados na presente dissertação é descortinada a fragilidade da imagem e identidade do autor tanto pela ótica dos leitores bem como de sua relação íntima. A pessoa real, muitas vezes confundida com a do autor, torna-se uma ficção, um personagem. Há muito

tempo teóricos têm apontado que ele não é mais o detentor da obra, a indeterminação do autor não afeta a leitura do texto. O escritor contemporâneo percebendo a complexidade da questão, a transforma em objeto de sua narrativa, numa forma de investigar e relativizar a questão. Flávio Carneiro bem observou esse aspecto em sua resenha sobre *Budapeste*:

É o autor que monta o jogo no qual, aos quarenta e quatro minutos do segundo tempo, entra em campo um tal Sr..., personagem, ele sim, absolutamente anônimo – pois se nem nome tem, sendo designado apenas por um *pronome* de tratamento –, responsável pela jogada que irá definir o placar. Jogo, também, que transforma Chico Buarque, não o cidadão mas o escritor, no próprio Zsoze Kósta, ou em uma de suas máscaras. Chico e Zsoze são, como Buda e Peste, duas margens do mesmo rio, a correr fluente pelas páginas do romance, de cuja autoria não duvidamos, é certo, embora não seja de todo impertinente terminar a resenha com um “quem sabe...”. (CARNEIRO 2005: 204)

Seja através da questão espacial, seja pelo isolamento e obsessão, o que fica patente nos dois romances é o caráter fragmentário e de não pertencimento dos personagens.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS E (IN) CONCLUSÕES

Porque nasci entre espelhos  
 existo para além da minha imagem  
 que será minha  
 quando me encerrar  
 no espelho final da minha vida.

Porque nasci entre espelhos  
 meu amor  
 ao amor que tu me deres  
 não posso devolver  
 nada mais que a minha vida passageira  
 meu espelho paralelo  
 meu amor  
 que só sem mim me podes possuir.

Porque nasci entre espelhos  
 tenho pressa  
 de encontrar-me face a face

e a minha imagem mudou  
 quando te amei  
 porque nasci  
 e fui nascendo sempre  
 por amar-te  
 até ficar sozinho  
 só  
 sem mim  
 no espanto encruzilhado de o saber  
 cresci sozinho para além de mim  
 perdi a própria sombra  
 e vivo onde não sei quem estou a ser.

Quando a morte chegar  
 quando eu chegar à morte  
 quando  
 eu  
 morrer  
 e de mim não sobrar nem a memória  
 que me foi alma durante a minha vida,  
 entre espelhos lentamente revelado  
 os olhos cerrarei.  
 E porque ausente  
 terei sido  
 inteiro.

Helder Macedo.

Cotejar um romance escrito por um autor de renome, que faz parte da história do país e do imaginário dos leitores brasileiros com o de uma autora alemã jovem, pouco conhecida

em solo brasileiro, ambos tratando justamente da questão da identidade autoral pareceu-nos à primeira vista um projeto complicado e infrutífero. Examinar de que maneira a literatura contemporânea lida com a problemática da identidade autoral dentro do contexto do mundo globalizado e no qual as identidades têm se tornado cada vez mais instáveis não foi tarefa simples. Principalmente se levamos em consideração que os romances analisados na presente dissertação pertencem a culturas tão distintas. Foi, no entanto, essa aparente distância entre os dois que suscitou nosso interesse. Um de nossos maiores estímulos foi o de produzir um trabalho inédito, que levasse em conta o percurso histórico da identidade, da autoria e da figura do duplo, sem perder de vista como esses elementos eram trabalhados na contemporaneidade. E o que inicialmente pareceu-nos complexo, revelou-se uma temática pertinente que reflete a sociedade atual.

Desde o início de nossa pesquisa sabíamos que muitas questões e teóricos relevantes não seriam abordados neste trabalho. São inúmeras as perspectivas que podem ser lidas as obras aqui analisadas. Há muitas outras abordagens possíveis, mas nunca foi nossa intenção dar conta de todas elas. Assim, privilegiamos um recorte que abrangesse a fragmentação da identidade e, mais precisamente, a ficcionalização da identidade autoral na literatura contemporânea, expressa nos romances *Budapeste* e *Vom Dorf*, o que nos proporcionou muitas reflexões acerca da contemporaneidade. Com o auxílio de diferentes teóricos e suas visões particulares sobre as questões da identidade, autoria e o do duplo, pudemos construir um panorama do percurso desses termos e assim, realizar a nossa própria leitura.

Evidentemente que a questão não está acabada, mas certamente demos passos importantes para a discussão e reflexão da identidade autoral nos tempos atuais. E, como um dos reflexos da globalização, pudemos observar que tal fenômeno não se limita ao território brasileiro, pois de forma análoga e por autores de gerações distintas a mesma questão é discutida ficcionalmente. Os limites entre realidade e ficção, a ficcionalização da figura autoral, ou melhor, o desvendamento do seu aspecto ficcional, abrangem todo o mundo ocidental, diretamente afetado pela globalização e pelos aparatos tecnológicos, como apontado por Zygmunt Bauman.

Clement Rosset apontou em *O real e seu duplo: ensaios sobre a ilusão* que apesar de serem construídos duplos da realidade, o homem fatalmente acaba “retornando” para o real. Conscientes de que a identidade autoral é uma criação, um conjunto de especulações do leitor e mesmo do próprio autor, os autores analisados neste trabalho procuraram investigar e discutir os limites e os contornos da identidade do autor e, assim como Rosset, pudemos



observar que a questão retorna para o mesmo ponto: um conjunto de identidades fluidas que, por conta de seu caráter transitório não constituem um todo acabado. O homem contemporâneo precisa lidar de forma muito mais contundente e veloz com a transitoriedade e falta de vínculos rígidos, seja nas relações interpessoais, seja no espaço. A tematização da duplicidade do autor e, por conseguinte, do questionamento de sua identidade poderia nos levar a uma melhor compreensão deste momento em que vivemos no qual as identidades estão em constante modificação e ainda percebermos que cada homem é constituído de várias identidades. Essas identidades transitam entre realidade e ficção, posto que os duplos que criamos de nós mesmos são o resultado de expectativas (ficções) que os outros criam a nosso respeito junto com aquilo que gostaríamos e podemos ser em cada ocasião.

Na tentativa de entender a contemporaneidade, constatamos com a leitura de teóricos como Bauman, Hall, Barthes, Foucault, Kristeva, Freud, Bakhtin, dentre outros, que na sociedade contemporânea, o modo de viver e de pensar se modificaram à luz das tecnologias, do encurtamentos das distâncias e por conseguinte, de uma nova forma de lidar com o tempo e o espaço. Cada vez mais o homem compartilha o espaço com máquinas e aparatos tecnológicos, reforçando o caráter de que as coisas são mutáveis e transitórias. O que antes era sólido se desfez. As estruturas sociais, econômicas, políticas, culturais e subjetivas entraram no clima de “tudo que é sólido desmancha no ar”, como já bem havia remarcado Karl Marx no seu *Manifesto Comunista* (2000). O progresso trouxe muitos benefícios para a sociedade, a globalização e a internet aboliram fronteiras, encurtaram distâncias. Contudo, no limiar de tantas modificações, os indivíduos vagam confusos diante dos novos tempos. No alvorecer de um novo momento, os sujeitos são absorvidos pelo volátil e pelo transitório, levando-os a trocar o durável pelo instável. Os indivíduos, numa sociedade não mais harmônica e, sim, dominada por sucessivos conflitos, se estilhaçam. Os habitantes desse “líquido mundo moderno” não possuem valores e conceitos sólidos a que possam se agarrar. Nesse mundo líquido, a noção de identidade vem sofrendo / sofre constantes abalos.

Pudemos, com o apoio do material teórico selecionado, traçar um perfil diacrônico sobre a figura do duplo, a problemática e os abalos à identidade do sujeito, o surgimento e questionamentos sobre o autor e assim, verificar como a identidade autoral é apresentada nos romances contemporâneos. São textos como os dos romances selecionados para a presente dissertação que transformam o conceito de globalização no termo *Zeitgeist* (espírito de época), transcendendo as fronteiras do nacional, se espalhando, tornando os indivíduos pertencentes a culturas distintas, mais próximos do que poderíamos supor.

Como vimos ao longo do trabalho, a problemática da identidade do homem contemporâneo é refletida nos romances *Budapeste* e *Vom Dorf* no tocante à identidade autoral, pois esta também é questionada na contemporaneidade, sendo transformada em objeto de ficção. O recurso empregado por Chico Buarque e Antje Rávic Strubel para colocar a questão em debate é através da figura do duplo. Nos dois romances constroem-se estruturas de espelhamentos e reflexos com relação à identidade do autor de forma e apagar as possíveis marcas que os caracterizam.

Os personagens, dispersos, fragmentados, reclusos ou em trânsito constante indicam a dificuldade — ou impossibilidade — de mapear e definir a identidade do autor. A criação de duplos, a simulação pelas máscaras e o caráter labiríntico das narrativas demonstram a busca da significação, que não é acabada e una.

É inegável que nos tempos atuais, na qual imperam as incertezas e a fluidez de tendências, posturas e opiniões, não é possível finalizar esta dissertação com uma conclusão definitiva, acabada. Nosso objetivo principal foi o de levantar as pistas oferecidas pelos teóricos e pelos romancistas contemporâneos a fim de realizar uma pesquisa que pudesse apontar caminhos possíveis ou mesmo descobrir outros caminhos para tentar entender a identidade ficcional na contemporaneidade. Estamos certos de que em nosso estudo oferecemos elementos para que a questão seja aprofundada e alargada em reflexões futuras.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de C. Sussekind, J. Laclette, M.T. Costa, V. Whately. Brasília: UNB; José Olympio, 2005.

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

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 209-213.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de José Angeli. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Continuidade dos parques*. Tradução de Remy Gorja Filho. Disponível em: <<http://www.geocities.com/chistelinhares/continuidade.htm>> Acesso em: 19 jul. 2010.

DALMASCHIO, Andréia. *Chico Buarque e o coral de ventríloquos: A função autoral em Budapeste*. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa3>> Acesso em: 24 nov. 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

DERJANECZ, Agnes. *Das Motiv des Doppelgängers in der deutschen Romantik und im russischen Realismus*. Marburg: Tectum Verlag, 2003.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. Sobre os espelhos. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-58.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste – As fraturas identitárias da ficção. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p.387-408.

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

FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago: 1976. v. 17.

GIDE, André. *Journal*. Paris: Gallimard, 1992.

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

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *Da metaficção como agonia da identidade*. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a157.htm>> Acesso em: 19 jul. 2010.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers a nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomas Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro. Do Romantismo à Vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mender. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. p. 258-274.

STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o Monstro*. Pietro Nasset. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

STRUBEL. Antje Rávic. *Vom Dorf*. Frankfurt: DTV Verlag, 2007.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-modernismo: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. New York: Oxford University Press, 2003.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1980.

WISNICK. José Miguel. *O autor do livro (não) sou eu*. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm)> Acesso em: 15 jan. 2011.