

Babel subjetiva ou a mais completa tradução: Algumas considerações sobre *Budapeste* de Chico Buarque

*Subjective Babel or the most complete translation: Some
considerations on Budapeste by Chico Buarque*

Diana Junkes Bueno MARTHA¹

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
(UNESP/São José do Rio Preto)

RESUMO: Este artigo discute aspectos de *Budapeste*, de Chico Buarque, publicado em 2003. No romance, uma contingência leva o protagonista, um brasileiro, à Hungria. Lá, envolvido com uma cultura distinta da sua, aventura-se em experiências com uma língua estranha, que “até o diabo respeita”, e com uma mulher instigante, que lhe ensina essa língua. Ambas convertem-se em espelhos que refratam e invertem sua experiência subjetiva tão babélica e incompreensível quanto aquela que Budapeste lhe impõe. A partir da consideração da contingência como categoria do Real (Lacan) e da tradução como mecanismo de busca da subjetividade e rasura da origem (Derrida) ao mesmo tempo que transcrição (Haroldo de Campos), serão apontados alguns caminhos para a leitura do romance.

PALAVRAS-CHAVE: *Budapeste*, subjetividade, tradução, contingência, metalinguagem.

ABSTRACT: This paper discusses aspects of *Budapest*, by Chico Buarque, published in 2003. In the novel, a contingency takes the protagonist, a Brazilian, to Hungary. There, involved within a culture quite distinct from his, he has experiences in a strange language, which “even the devil respects”, and with an interesting woman, who teaches him the language. Both, language and woman, turns into mirrors that

¹ Para citações bibliográficas da autora, por favor, consulte-se também: Diana Junkes Martha Toneto (TONETO, D.J.M.). Dados biográficos ao final do artigo. Contato: dijunkes@gmail.com

refract and put his subjective experience, as babelic as the Hungarian, up side down. Considering contingency as a category from the Real (Lacan) and translation as mechanism of subjective search of a blot origin (Derrida), at the same time transcreation (Haroldo de Campos), we will pinpoint some ways to the novel reading.

KEYWORDS: Budapeste, subjective, translation, contingency, metalinguistic.

Para Lígia Toneto,
que me inspirou a ouvir a algaravia de Budapeste.

1 Espelhos, nomes e duplos

O romance *Budapeste*, de Chico Buarque, publicado em 2003, pela Companhia das Letras, parece, segundo alguns críticos, situar-se na esteira dos dois anteriores, *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995), ao menos no que diz respeito ao jogo de identidades e partição da subjetividade. Subjetividade esta corroída pela vida urbana que longe de ser amena, só acentua o grau de descentramento dos protagonistas, que vagam pelas ruas citadinas em busca de uma multidão que lhes dê sentido, ou melhor, no lugar de os protagonistas se configurarem como homens da multidão, que flanam pela cidade, são a multidão em um só sujeito que em meio à algaravia interna, buscam um sentido mais apurado para a interioridade: os protagonistas desses romances flanam dentro de si mesmos, em sua *odisseia* particular, como o Ulisses da famosa tela de De Chiricco (1968).

O enredo de *Budapeste* apresenta ao leitor um escritor fantasma, José Costa, que vive sendo *um outro do que é*, empenhando-se em desenvolver um estilo próprio (atentemos aqui para a etimologia da palavra que remete à marca, traço, estilete como aponta Campos (2005) que lhe dê uma posição privilegiada de “brilhante *ghost writer*”, o que faz com que a firma que abre com o amigo Álvaro Cunha seja bastante procurada. Trata-se da “Cunha e Costa”, localizada no Rio de Janeiro. José Costa

é casado com a jornalista Vanda, mulher exuberante e intensa, que está sempre pronta a esquentar a sopa para o marido quando este chega do trabalho, mas pouco disposta a esquentar o leito; alimenta-o e cuida dele, mas não se entrega a ele.

José Costa vai parar um dia acidentalmente em Budapeste, e volta a essa cidade outras vezes. Nela, passa a construir um processo de duplicação de sua própria *persona*, que se desdobra em Zozé Kósta (Tzôzé Kósta); de sua mulher, pois conhece Kriska, que lhe ensinará a falar a língua húngara; de seus filhos, pois conhecerá o filho de Kriska, Pisti, com quem, finalmente, se portará como pai; duplicação das duas línguas, o português e o húngaro; e duplicação autoral, pois no Rio ele é um fantasma e, em Budapeste, busca livrar-se de sua angústia apócrifa, aprendendo a falar novamente (FARIAS, 2004). O curioso é que o nome húngaro que recebe de Kriska, por armadilha do destino, torna-se famoso, pelo fato de um escritor fantasma escrever um livro e assiná-lo com o nome de Kósta. Costa, ao longo do romance, passa de *ghost writer*, um escritor que escreve, mas não pode assinar, para um autor que não escreve, mas que assina. Como Édipo, o protagonista percebe que sua:

Catástrofe decorre de sua “consciência” de que sua própria identidade possui dimensões indecifráveis. [...] A tragédia de Édipo nasce não só do fato de ele ser outro do que pensava, mas também de esse outro ser o que é: outro. É o exercício brilhante da razão [da palavra, do discurso] que permite entrever a dinâmica inclassificável do enigma (VIEIRA, 2009, p. 27)

Em *Budapeste* (2003), José Costa é apresentado ao leitor de modo caleidoscópico e fragmentado a cada sequência narrativa: chamemos os capítulos assim já que, como tomadas de um filme, vão se sobrepondo uns aos outros, deixando rastros de um roteiro que o leitor deve, aos poucos, mapear. Em jogo de vai e vem, cenas são narradas, reordenadas pela leitura, os sentidos vão se completando ou se abrindo em prismática configuração. O jogo de duplos instaura uma atmosfera estranha, no sentido mesmo

dado por Freud ao *Unheimlich*²:

Freud se propõe [...] a investigar as condições que promovem o aparecimento do estranho, considerando-as como fatores básicos de retorno de um conteúdo reprimido, qualquer que fosse seu afeto original. A estranheza se deveria ao retorno em si, e à secreta familiaridade do fenômeno, indicando, portanto, não ser este novo ou alheio à mente, mas que apenas teria sido afastado pela repressão. A combinação de ambos – o estranho como algo originalmente conhecido que deveria ter permanecido oculto (reprimido), mas retornou – mostra-se também em acordo com a ambiguidade etimológica das palavras *Unheimlich/Heimlich* [...] (FERREIRA).

A fim de entendermos esse conceito, podemos rapidamente retomar a essência das discussões de Freud, segundo as quais o *Unheimlich* estabeleceria um tipo de alteridade que mostraria ao sujeito o absoluto outro, a extrema alteridade em relação a si, não como seu diferente, mas, sim, em vez “do homem outro/ o outro do homem.” (VERNANT, 1991, p. 35), um duplo. Como aponta Ferreira:

A criação do duplo se deve, num primeiro estágio, a uma função de defesa narcísica contra a morte, negá-la para se assegurar de que o ego não será destruído, recebendo, portanto uma conotação até amistosa, já que presumivelmente protetor. Uma vez ultrapassado esse estágio mais primitivo onde era sinal de imortalidade, sua função torna-se oposta. Passa a lembrar da presença da morte, cuja noção inspirou sua geração, e assim, como objeto de terror, “anunciador da morte”, provoca o efeito do estranho.

No caso de José Costa, a criação do nome em húngaro é, inicialmente, uma defesa narcísica, um jogo de espelhos que se

² O termo pode ser traduzido diretamente como *Estranho*. Contudo, de uma maneira mais ampla, pode ser explicado como uma *inquiétante étrangeté* (Freud, 1969), uma inquietante estranheza, por meio da qual algo familiar, que deveria ficar oculto e obscuro, é recalcado e retorna, tornando-se visível aos olhos da personagem.

sustenta de um lado pelo anonimato do escritor fantasma José Costa no Rio de Janeiro; e, de outro, pelo fato de Zsoze Kósta não existir a não ser na Hungria. Depois, ao final do romance, um deles deve “morrer” para garantir a economia psíquica do outro. De um modo geral, podemos pensar na Hungria como metáfora do próprio mundo interior do protagonista e no húngaro como a linguagem do seu inconsciente, a *lalangue*, daí o efeito de familiaridade identificatória (e obsessiva) que a Hungria desperta no sujeito. Essa duplicidade do protagonista permite que o coloquemos praticamente numa posição do sujeito em análise, que precisa, segundo a psicanalista Betty Fuks (2008), realizar uma travessia, pois é um estrangeiro de si mesmo: para atravessar seus fantasmas, deve operar um deslocamento da imagem – ou do imaginário – construído na relação com o outro e isso implica um atravessamento do familiar e do estranho em si, por meio dessa duplicidade.

Conforme o romance avança, porém, a alegria narcísica da existência dupla vai se tornando insustentável, para o mundo que circunda o personagem, e insuportável para ele, pois o jogo de espelhos e duplos deflagra uma necessária nomeação do mundo e de si, o que é muito difícil pela maneira mesmo como se relaciona com o Simbólico, pensando-o aqui em termos lacanianos como o universo da linguagem. No Rio é um *ghost writer* anônimo, que fala, mas não é ouvido a não ser apocrifamente – ou seja – seu discurso não tem autoria explícita, mas apenas uma que atua subrepticamente. Em Budapeste, pela dificuldade com o idioma, as palavras lhe faltam, falham e não são capazes, ao menos enquanto ele não entende a língua, de nomear o que ele deseja, ou ainda, o seu desejo. No Rio, ele é um sujeito à deriva (TFOUNI, 2008) que assina, mas não pode assumir a assinatura; em Budapeste, é um sujeito que não assina, mas que tem uma assinatura concedida pelo Outro, seu nome, Zsozé Kósta. Só ao final do livro haverá ajuste entre as palavras e a realidade do protagonista; a deriva se contém e a autoria, ainda que de modo irônico, pois é dada por outrem, se afirma.

Ao longo do romance, porém, esse protagonista vê-se preso em uma vertigem tradutória que lhe impõe, pelo cruzamento dos dois idiomas, a travessia dos fantasmas, a necessária morte de um dos duplos. Para tal, será necessário que ele empreenda uma operação tradutória, ou, em termos de Haroldo de Campos (1992), transcriativa, que *des-babelize* o húngaro para que, por meio desse movimento, ele se descubra outro e *des-babelize* seu próprio inconsciente estruturado como uma linguagem. Entendamos aqui a tradução como uma operação intervalar: nem o original e nem o traduzido, mas, a caminho da identidade, a tradução/transcrição é uma tentativa de assinatura (CAMPOS, 1992; LARANJEIRA, 2003).

Há, portanto, um eterno *desconstruir* na tradução, pois as possibilidades de reproposição dos signos do original são múltiplas, entendendo aqui essa operação tal como sugere Campos, ou seja, “uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la [...] à luz num corpo linguístico distinto” (CAMPOS, 1992, p. 43); não necessariamente outro Costa, mas o mesmo tomado em outra perspectiva, que vem à luz em corpo linguístico ad-verso, porque este lhe impõe o enfrentamento da ad-versidade, da alteridade, e porque será nesse corpo linguístico que ele fará versos, falará poeticamente, o que não era capaz de fazer em português.

Derrida (2002 b) sublinha, em *Torres de Babel*, o caráter desconstrutor da tradução e mais do que isso, destaca que a tradução impõe-se como esforço para a apropriação do nome, da assinatura, revelando-se, por isso, como cena de genealogia ou herança; em consequência disso, o tradutor é alguém que deve saldar uma dívida, sua tarefa é devolver (DERRIDA, 2002). Essa devolução, entretanto, não é complemento que visa à totalização do original, mas suplemento de sua persona:

Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser mais coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber, a linguagem e uma linguagem finita exclui a totalização: este campo é, com efeito, o de um *jogo*, isto é, de

substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. Este campo só permite estas substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de ser demasiado grande, lhe falta algo, a saber, um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições [...] este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento da *suplementaridade*. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, esse signo vem a mais, como *suplemento*. (DERRIDA, 2002a, p. 244, 245; grifos do autor).

O que está em jogo na tradução, percebida, segundo o pensamento derridiano, como metáfora da desconstrução, é a própria impossibilidade do sentido; uma operação dupla entre textos (e aqui podemos pensar entre duplos), em que se implicam, nesse caso, a leitura da subjetividade pelo sujeito e a subjetividade em si, ou seja, há, portanto, um duplo gesto, *double bind* (SISCAR, 2003, p. 153).

No caso de José Costa, o gesto é, de um lado, a procura do sentido de si mesmo; de outro, é a compreensão de que o sentido está na travessia, na busca. Imaginemos aqui José Costa como a carta roubada do famoso conto de Edgar Allan Poe (1989) e, portanto, como um significante que está ao alcance das mãos e que não é encontrado porque procurado (ou porque se procura) onde não está. Conforme aponta Lacan (1998), no seminário sobre *A carta roubada*, não se deve esquecer, ainda, que nesse conto de Poe, como em outros, a questão do duplo é um dos pontos centrais, já que o embate entre localizar ou não a carta dá-se entre o detetive Dupin e o ministro D – o outro dele mesmo, que ele conhece e de quem acompanha o raciocínio, prevê as jogadas. Ao final, o ministro D é derrotado e Dupin faz a travessia de seu fantasma (POE, 1989; JORGE, 2010)

Costa não *está* no Rio, pois lá é patente a sensação de não pertencimento e, a não ser ao final do romance, não se sabe em Budapeste, embora lá esteja a caminho do encontro consigo, pois quando está na Hungria e é nomeado pela mulher amada com

um nome que é espelho de seu verdadeiro nome, o que ela lhe dá é a possibilidade de se tornar significante de si mesmo, uma metáfora de si mesmo, possibilidade de olhar-se e dizer ‘este não é José Costa, mas um outro eu, Zsozé Kósta’. São os limites da identidade e da representação que afloram no discurso e que se dão a ver, mostrando, de um lado, o que o sujeito é; e de outro, o outro que ele é, em questionamento profundo, que a famosa tela do surrealista Magritte, ‘*Ceci n’est pas une pipe*’, de 1926, já prenunciava.

Para entender melhor esse jogo de significantes, nomeações e duplos em *Budapeste*, é necessário olhar com um pouco mais de cuidado para as circunstâncias que levam Costa à Hungria pela primeira vez e como e por que a ela ele retornará para enfim afirmar sua identidade e sua assinatura. Aliás, para continuarmos com a carta roubada, Dupin vai uma primeira vez a casa do ministro, nota a carta, mas não a pega; pelo contrário, deixa a sua tabaqueira sobre a mesa para depois, sob o pretexto de tê-la esquecido, voltar e recuperar a missiva (POE, 1989). Costa, em certa medida, vai à Hungria e deixa lá algo que equivale à tabaqueira; sob o pretexto de recuperá-la, volta a Budapeste; afinal, lá está o significante que procura – ele mesmo, por isso...

2 Um lance de acaso jamais abolirá a Hungria, aquela que é interna, que está dentro

Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio. A companhia ofereceu pernoite num hotel do aeroporto, e só de manhã nos informariam que o problema técnico, responsável por aquela escala, fora na verdade uma denúncia anônima de bomba a bordo. No entanto, espiando por alto o telejornal da meia-noite, eu já me intrigara ao reconhecer o avião da companhia alemã. Aumentei o volume, mas a locução era em húngaro, única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita [...] Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio com a

faca [...] Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro [...] Cortei o som, me fixei nas legendas, e observando em letras pela primeira vez palavras húngaras, tive a impressão de ver seus esqueletos [...] (BUARQUE, 2003, p. 6-9).

No trecho destacado, há vários pontos importantes para observarmos. O primeiro é que uma contingência leva o protagonista a Budapeste e tornando-se um acontecimento incontornável, conduz a um enfrentamento das possibilidades de nomeação, impostas por um país distante, uma terra estrangeira que para ser compreendida precisa ser nomeada, ou seja, para escapar à contingência imposta pelo Real, que irrompe no Simbólico, o sujeito deve agir, enfrentando uma língua que “nem o diabo aguenta”; superando, naturalmente, formações imaginárias que o situariam como alguém que não seria capaz de aprender húngaro³. O húngaro, para ele, atua como *lalangue*, que pode ser compreendida, nesse caso, como um transbordamento da língua, o discurso do inconsciente, uma língua enfatizada e tensionada pela função poética (CAMPOS, 2005, p. 12), desafiando o pensamento e impondo, necessariamente, uma re-visão de perspectivas da realidade; por isso engendra metamorfoses em Costa, na sua forma de se relacionar com o mundo, obrigando-o a reconsiderar códigos, possibilidades linguísticas e verdades adquiridas, ainda que, neste primeiro contato, essa situação não seja para ele tão clara. Em outras palavras, a contingência faz emergir o sintoma, a crise da linguagem, a afasia linguística; diante do idioma novo e da emergência do sintoma e de seu enfrentamento, surgirá, ao final do romance, a verdade do sujeito (TFOUNI, 2008) e sua assinatura.

Enquanto contingente, a chegada a Budapeste é um instante decisivo, ou seja, ela determinará, posteriormente, o

³ Pensamos aqui nos três registros propostos por Lacan, real, simbólico e imaginário, sendo o primeiro aquele da ordem do impossível de dizer (LACAN, 1998).

desejo de Costa de a ela retornar, de enfrentá-la. Por isso, o ‘lance de acaso’ que o leva para a capital húngara, no lugar de abolir a “Hungria” interior do sujeito, coloca-o em contato íntimo com o mais profundo de si, dando-lhe acesso a uma parte que antes de Budapeste era-lhe impenetrável e inaudível. Esse instante decisivo desencadeia, subsequentemente, uma gama de duplos e levará primeiro a um tipo de aniquilação da subjetividade, para que depois, vitorioso, “Costa-Dupin” finalmente enfrente o duplo de si como se encontrasse no mundo externo algo que já lhe era próprio. Vale aqui o que Cartier-Bresson (1952, p.XX-XX, grifos meus) disse a propósito do estatuto da fotografia:

[...] A fotografia implica o reconhecimento de um ritmo no mundo das coisas reais. O que o olho faz é encontrar e enfocar o assunto particular dentro da massa da realidade: o que a câmara faz é simplesmente registrar em filme as decisões tomadas pelo olho. [...] *A composição deve conter a sua própria inevitabilidade.* [...] Para mim, a fotografia é o *reconhecimento simultâneo*, numa fração de segundo, *da significância de um acontecimento, bem como de uma organização precisa de formas que dão a esse acontecimento sua expressão adequada.* Acredito que, no ato de viver, a descoberta de nós mesmos se faz concomitantemente com a descoberta do mundo que nos cerca; do mundo que pode modelar-nos, mas também pode ser por nós afetado. Deve-se estabelecer um equilíbrio entre esses dois mundos – o que está dentro de nós, e o que está fora. Em consequência de um processo recíproco constante, esses dois mundos acabam formando um único [...].

Em termos do nosso escritor-fantasma, o instante decisivo não surge pelo olhar, mas pela palavra ouvida, pela identificação do simbólico como possibilidade de articulação da existência esfacelada em algo potencialmente nomeável. A descoberta do mundo, o húngaro, vai coincidir, no romance, com a descoberta que o protagonista faz de si, tirando-o de uma afasia fantasmática para colocá-lo no papel de autor de sua própria existência – esse processo naturalmente é doloroso, lento e complexo, espelhado

na escrita por meio dos longos parágrafos, dos *travelings* e *flashes* do discurso do narrador.

Consideremos, então, alguns aspectos desse jogo de nomeações. Em primeiro lugar, o protagonista estava em Istambul em um congresso de escritores fantasmas. Foi para Istambul para tentar esquecer a crise em que entrou por causa de uma biografia que escreveu para um alemão. Esse alemão, Kaspar Krabbe, paga Costa para que escreva a sua biografia – o *Ginógrafo*. O nome da obra deve-se ao fato de que o alemão escrevia nos corpos das mulheres com quem se envolvia. Ironicamente, *krabbe* significa caranguejo, aquele que anda para trás, em retrocesso, ou em tempo de memória, isto é: metaforicamente, Krabbe é o que colocará Costa no caminho de repensar sua própria existência, repetindo-a e reelaborando-a (FREUD, 1969).

Voltemos a Istambul, que a rigor não é um nome. A cidade de Bizâncio passou a ser chamada de Constantinopla no século III, em homenagem a seu imperador, Constantino, que comandava o Império Romano do Oriente. Assim, o nome grego marcava a existência de uma cidade de Constantino. A partir do século X, registra-se que os turcos passam a chamar a cidade de Istambul, uma variação do dialeto egeu grego e que significaria algo como “vou à cidade”; “na cidade”; a cidade. Portanto, Istambul não é um nome, é uma referência à cidade; é um significante que encobre o nome verdadeiro, sob o qual há um vazio de nomeação a não ser que se remeta ao nome que é silenciado, que nesse caso é Constantinopla. Em 1453, com o Império Otomano, a cidade passa a chamar-se, de fato, Istambul, mas o significado do vocábulo torna-se outro sem deixar de permanecer o mesmo (TFOUNI, 2005). E aqui, como ao longo de todo o romance, os duplos se multiplicam.

Costa estava em uma cidade, cujo nome é fantasmático, para um encontro de escritores fantasmas. Desce em Budapeste, cidade que foi unificada, justamente, pelo mesmo Império Otomano que alterou definitivamente o nome de Constantinopla. Os otomanos unificaram as cidades de Ôbuda e Peste e a região

que ficava em uma colina chamada Buda. Assim, Budapeste era uma fragmentária cidade às margens do Danúbio. O nome deu-lhe uma unidade política, mas, geograficamente, ela continua sendo uma cidade dividida por um rio, dividida permanentemente como o protagonista do romance que espera justamente não uma unidade interior, não ser o outro dele mesmo, porém ser algo que um nome (como o nome da cidade) seja capaz de unir, atar.

De volta ao Brasil, Costa fica sabendo que um grande poeta Húngaro fará uma apresentação no consulado. Absolutamente intrigado e obcecado pelo idioma⁴, decide ir e leva a sua esposa, Vanda, uma mulher bonita, intensa, jornalista. Lá, encontram o poeta Kocsis Ferenc e aqui mais uma vez é interessante pensar na nomeação. Ferenc em húngaro quer dizer carreteiro, ou seja, um barco empregado na carga ou descarga de navios, que serve de trânsito para carros; essa palavra também possui, em português, a acepção de animal manso que tem o vício de arrastar quem o leva pelo cabresto. Em ambos os casos, Ferenc desempenha o papel de quem leva Costa para a Hungria. Na primeira vez, logo depois do evento no consulado, porque fascinado pelo idioma; na segunda vez, porque ao ter um livro seu escrito pelo *ghost writer* Zsoze Kósta, causa primeiro a sua expulsão da Hungria, pela inveja de outro *ghost*, e depois, ao final do romance, o seu retorno, já que este que foi a causa de sua expulsão como vingança escreve o romance Budapeste e assina como Zsozé Kósta.

Mas é preciso tratar do que acontece entre a segunda e a terceira vez que Costa vai à Hungria. Depois de ouvir Ferenc no consulado, Costa compra duas passagens para Budapeste, mas Vanda quer ir para Londres, assim ele vai sozinho. Na verdade, ele já sabia que ela não iria. Em Budapeste novamente, passa

⁴ É importante sublinhar aqui que estamos trabalhando com a hipótese de que o húngaro atua, para Costa, como a linguagem do seu inconsciente, como lalíngua; daí a sua obsessão em entender, compreender o idioma. No plano primeiro de leitura do romance, o interesse deve-se, naturalmente, ao fato de ser o protagonista um escritor, portanto, naturalmente inclinado ao estudo de línguas.

a dedicar-se ao aprendizado do idioma e o faz com a ajuda de Kriska, que por uma contingência, conhece em uma livraria. Kriska é uma mulher bela, firme e exigente, mas ao mesmo tempo delicada fisicamente. Seu nome é de fato Fulemule Kristina e, mais uma vez, Fulemule é uma palavra polissêmica no texto, pois significa, em húngaro, rouxinol. É a partir da convivência com Kriska que Costa irá receber o dom de um idioma, como se estivesse ingressando no simbólico, recebendo de uma mulher que é amante, mas que também faz um certo papel materno, a nomeação do mundo em outra língua, uma língua que ele desejará que seja dele, que deixa de ser a língua do inconsciente e passa a ser aquela que lhe nomeia as faltas, os desejos, o canto poético do rouxinol.

Tendo passado vários meses em Budapeste, Costa volta ao Brasil e encontra tudo mudado. Vanda, sua mulher, é a apresentadora do telejornal e conheceu o alemão Krabbe. Aqui é impossível não notar que Vanda é um nome de origem germânica, e que está associado a vândalo, mas também em forma de corte, *wand* quer dizer parede, e isso reflete justamente a atitude de Wanda com Costa, quando ele se aproxima, ela fecha os olhos e diz que está cansada, é uma parede intransponível, que aponta para o interdito, para o silêncio. A grande ironia dessa vez é que no longo período em que Costa está na Hungria, Vanda e Krabbe tornam-se íntimos e este lhe presenteia com um exemplar de *O Ginógrafo*, escrito por Costa, mas assinado por ele. Mais uma vez, a duplicação e o deslizamento do significante se manifestam; dessa vez é o alemão quem tomará o lugar de Costa não apenas pela autoria do livro, mas pelo suposto envolvimento com sua esposa.

Farto de uma realidade que foge ao seu alcance e sempre com a sensação de estar disjunto de seu próprio desejo, Costa retorna para os braços de Kriska e aprimora mais ainda o seu aprendizado do húngaro. Passa a trabalhar como escriturário no instituto de Belas Letras e volta a fazer o papel de escritor fantasma, até que cria um poema, os “Tercetos Sonetos”, sob

encomenda de Kocsis Ferenc, aquele poeta que ele havia visto no Rio, no consulado. O livro é aclamado e apenas Kriska nota que há um sentimento estrangeiro no texto, como se Kósta não escapasse do lastro com o português, com certa função social da poesia que dita que o compromisso do poeta é com sua língua materna (ELIOT, 1991), ainda que pesem as crises identitárias. Pode-se ainda recordar aqui o célebre *Instinto de Nacionalidade* machadiano, segundo o qual, é um sentimento íntimo que faz de um escritor um homem de seu tempo e de seu país e não a mera exaltação das belezas naturais, no caso brasileiro (ASSIS, 1873 [1959]). Ou seja, o húngaro é um espelho a partir do qual Costa passa a constituir-se, pautando-se nas diferenças e imagens invertidas.

Desentendimentos com Kriska levam Costa, por acaso, a um hotel onde se passa mais uma vez o congresso de escritores fantasmas. Lá ele desperta a inveja do Senhor S..., ex-marido de Kriska, que o denuncia à polícia por permanência ilegal no país e ele, então, deve voltar ao Brasil. Chega ao Brasil e percebe o cotidiano esfacelado, não reconhece mais nada de afetivo na língua portuguesa, a não ser pela voz de seu filho que, finalmente, aprendeu a falar e que não mais o reconhece. O compromisso com a língua perdeu-se e o sentimento íntimo transformou-se em um dilema hamletiano, *ser ou não ser*. O *Ginógrafo* não é mais um *best-seller*; em seu lugar está, especularmente, *O Naufrágio*. Nesse ponto, Costa dá-se conta da dissolução de sua vida no Rio e na Hungria. Como Ulisses, quis ultrapassar o signo e agora está prestes a naufragar.

3 A morte do duplo e a sobrevivência

Quando tudo parece roto e enfraquecido, a contingência muda novamente a sorte do protagonista e torna o enfrentamento do sintoma da angústia da autoria inadiável; Kósta finalmente cessará a sua busca. Para ajudar Kriska, que ficou grávida de Kósta, S..., o ex-marido da moça, portanto, de certo modo, também

um duplo, escreve *Budapeste* em seu nome. O livro transforma-se em um *best-seller* e Kósta, integrado à realidade da Hungria, ou de seu próprio mundo interior, é convidado a voltar oficialmente para Budapeste e, conseqüentemente, para os braços de Kriska. É um autor, finalmente, do que não escreveu tanto quanto fora do que escreveu.

Ao contrário do que ocorria com Vanda, a relação com Kriska afirma-se. É dela que advém, ao final do romance, o leite a ser sorvido pelo nosso dividido protagonista, numa brincadeira poética com a famosa poesia popular alemã em que surge o *liebfraumilch*, leite da mulher amada:

[...] 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 [ao contrário de Vanda]. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado a sua blusa (BUARQUE, 2003, p. 174).

Margel (2000), na esteira de Derrida, mostra que é possível entender a sobrevivência em estreita relação com o luto. Segundo o autor, todo o princípio de constituição dos seres padece de uma ameaça – a sua desconstituição – e essa desconstituição, se for efetiva, por conta da morte, torna imprescindível um trabalho de luto que assegure ao morto duração, sobrevivência; e, ao vivo, a convivência com a herança deixada, a administração de uma dívida de gratidão. Ora, tal duração parece possível apenas se o morto for transformado em espectro; ao fazermos dos mortos fantasmas, nós, os vivos, garantiríamos a gestão da ameaça de nossa autodestruição (MARGEL, 2000, p. 204) pela possibilidade da sobrevivência espectral daqueles que não estão mais entre nós.

De um lado, trata-se de sacralizar o morto, torná-lo indene; de outro, de subverter sua imagem, ou lembrança, ou memória, ou a herança deixada a tal ponto que sua indenidade torna-se tanto a promessa de sua manutenção quanto a ameaça de sua destruição. Para manter vivo o que é morto, assegurar-lhe a sobrevivência, é preciso que este se torne um espectro e, ao mesmo tempo, que

traga em si, algo que engendre sua própria desconfiguração. O espectro não é; o espectro é o que poderia ter sido em potência ou, simplesmente, aquilo que a memória pode conceder a ele. Kósta transforma o Costa carioca em espectro, afirma-o como fantasma. Ao cessar a crise em relação a essa fantasmagoria, pode viver plenamente outra identidade, a de Zsozé. Evidentemente, que toda a experiência vivida não o deixou incólume, não se atravessam os fantasmas impunemente. Sob essa perspectiva, Costa/Kósta arca com o preço de uma escrita que é remédio e veneno – *pharmakón* e que, em si, é um trabalho de luto (DERRIDA, 1991, p. 121-122).

Lembramos no início deste artigo de Ulisses; sem dúvida, Kósta guarda um parentesco com ele, mas não exatamente com o herói homérico e sim com as leituras modernas do mito. José Costa/ Zsozé Kósta, então, existiu por não ter existido: isso o salvou de sua babel subjetiva, sendo sua mais completa tradução. Salvou-o como se salva o Ulisses de Fernando Pessoa:

Este que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.
(PESSOA, 1989, p. 13)

Kósta recusa-se à vida pela metade como Ulisses recusou Ítaca para vasculhar o mar até os limites do signo. Nomear-se como o outro de si, em uma vida outra, deu a Kósta o direito de uma identidade autoral, de uma assinatura; deu-lhe um filho que o poderá continuar e, acima de tudo, deu-lhe o leite e a inspiração, a palavra e a poesia da mulher amada: um novo canto de rouxinol.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M.. Notícia Atual da Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade. In J. M. Assis, *Crítica, Notícia da Atual Literatura Brasileira*. São Paulo: Agir, 1959, p.28-34

BUARQUE, C. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Benjamin**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, H. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua. **Afreudite: Psicanálise Pura e Aplicada**. v.1, n.1, 2005. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824>>. Acesso: 30/01/2013.

_____. A tradução como teoria e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 34-45.

CARTIER-BRESSON, H. **O instante decisivo**: 1952. Tradução livre de Paulo Thiago de Melo, Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>. Acesso: 20/3/2013.

DE CHIRICCO, A. **Il retorno de Ulisse**, 1968. Disponível em:<

<http://www.fondazionedechirico.org/casa-museo/opere-esposte/il-ritorno-di-ulisse-1968/?lang=en>>. Acesso: 02/2/2013.

DERRIDA, J **A Farmácia de Platão**. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **A Escritura e a Diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002a

_____. **Torres de Babel**. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002b.

ELIOT, T.S. **De poesia e poetas**. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 25-37.

FARIAS, Sônia L. Ramalho. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, 387-408.

FERREIRA, V.R. **O Estranho**. Disponível em: <<http://www.verarita.psc.br/portugues.php?id=unheim>>. Acesso: 12/12/2012.

FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vários Tradutores. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 163-171.

FUKS, B.B. **Freud and the invention of jewishness**. New York: Agincourt Press, 2008.

JORGE, M. A. **Fundamentos de Psicanálise: de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010, p. 238-255.

LACAN, J. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LARANJEIRA, M. **A Poética da Tradução**. São Paulo: Edusp, 2003.

MAGRITTE, R. **C'est ci ne pas une pipe**, 1926. Disponível em: <<http://www.art.com/gallery/id--a4304/rene-magritte-posters.htm>>. Acesso: 03/03/2013.

MARGEL, S. As denominações órficas da sobrevivência. In: NASCIMENTO, E; GLENADEL, P. **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: CNPq; 7 Letras, 2000, p. 203-230.

PESSOA, F. Ulisses. In: _____. **Mensagem**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989, p.13

POE, E.A. A carta roubada. In: _____. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Tradução de José Paulo Paes. [s.l.]: 1989, p. 20-38.

SISCAR, M. A Paixão Ingrata. In: NASCIMENTO, E; GLENADEL, P. **Em Torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: CNPq; 7 Letras, 2000, p. 160-187.

_____. A desconstrução de Jaques Derrida. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: UEM, 2003, p.151-160.

TFOUNI, L.V. Autoria e contenção da deriva. In: _____ **Múltiplas faces da autoria**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005. p. 149-158.

TFOUNI, L. V.; LAUREANO, M.M.M. Entre a análise do discurso e a psicanálise – a verdade do sujeito. **Revista Investigações**. Recife: UFPE, 2005, v. 18, p. 131-147.

VERNANT, J. P. **A Morte nos Olhos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

VIEIRA, T. Entre a razão e o daímon. In: SÓFOCLES. **Édipo Rei de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 17-38.

Recebido em 18/03/2013.

Aprovado em 17/10/2013.