

A TRADUÇÃO COMO *GHOSTWRITING*: UMA REFLEXÃO SOBRE ORIGINALIDADE EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

TRANSLATION AS *GHOSTWRITING*: A REFLECTION UPON ORIGINALITY IN CHICO BUARQUE'S *BUDAPEST*



Davi Silva GONÇALVES

Professor

Universidade Estadual do Centro-Oeste

Departamento de Letras

Irati, Paraná, Brasil

<http://lattes.cnpq.br/4264535213871108>

<https://orcid.org/0000-0001-8825-2859>

bauer.davi@gmail.com

Resumo: Neste estudo, meu objetivo é analisar se e de que maneira o personagem José Costa, protagonista de *Budapeste* (Buarque, 2014), pode ser compreendido como uma metáfora do processo de recriação na tradução. Para isso, coloco em paralelo conceitos muito repetidos dentro dessa temática, como o de originalidade, traição, ética e infidelidade, de modo a contribuir para o estudo proposto. Assim, o silêncio e o vazio também são duas palavras importantes para integrar essa arena, já que o protagonista do romance se constrói como um metatexto de si mesmo e uma metáfora de sua própria carreira, tentando sempre passar tão despercebido por ela quanto passa despercebido nos textos que “não” escreve. Um personagem dentro do personagem, e que narra sua própria vida como se fosse uma narrativa dentro de outra narrativa, a minha hipótese é a de que é possível perceber, na construção de José, uma desconstrução do mito da originalidade.

Palavras-chave: Literatura. Traição. Desconstrução. Sombras. Origem.

Abstract: The purpose of this study is to analyze if and how Budapest (Buarque, 2014) main character, José Costa, may be understood as a metaphor for the process of recreation within translation. Therefore, I draw a parallel between often repeated concepts regarding such theme, such as originality, betrayal, ethics, and infidelity. As such, silence and emptiness also emerge as two important words integrating this arena, since the protagonist is built as a meta-text of himself and a metaphor of his own career, always trying to pass unnoticed in the texts that he “does not” write. A character within the character, and narrating his own life as if we were a narrative within the narrative, my hypothesis is that it is possible to see, in José’s construction, a deconstruction of the originality myth.

Keywords: Literature. Betrayal. Deconstruction. Shadows. Origin.



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da *Licença Creative Commons* Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the *Creative Commons Attribution License*, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

Ao contrário do que em geral se crê, sentido e significado nunca foram a mesma coisa, o significado fica-se logo por aí, é direto, literal, explícito, fechado em si mesmo, unívoco, por assim dizer. Ao passo que o sentido não é capaz de permanecer quieto, fervilha de sentidos segundos, terceiros e quartos.

(Saramago, 1997, p. 133)

Introdução

2 **A** epígrafe deste estudo consiste em um dos muitos momentos em que o narrador do romance *Todos os nomes* (Saramago, 1997) reflete sobre os sentidos das coisas. Esse romance, quase borgeano, narra a história do Sr. José (mais um José), escriturário da Conservatória Geral do Registro Civil, e entre os seus temas estão a imprecisão das informações e a complexidade dos arquivos que, ao longo do tempo, vão se acumulando. Em meu objeto, uma discussão análoga emerge e é precisamente na questão dos sentidos segundos, terceiros e quartos que minha análise se aprofundará. Mais especificamente, meu objetivo é analisar se e de que maneira o personagem José Costa, protagonista de *Budapeste* (Buarque, 2014), pode ser compreendido como uma metáfora do processo de recriação na tradução.

Em primeiro lugar, o enredo de *Budapeste* (Buarque, 2014), assim como a tradução, é repleto de idas e vindas. “O livro *Budapeste* é a narrativa, em primeira pessoa, da história do *ghostwriter* José Costa que, ao retornar de um Congresso de Escritores Anônimos em Istambul, na Turquia, é obrigado a permanecer em Budapeste, na Hungria” (Naputano & Justo, 2016, p. 127). Transitando, em cada capítulo, do húngaro para o português e de Budapeste para o Rio de Janeiro, o protagonista José Costa reflete sobre sua trajetória no trabalho e na vida pessoal, compartilhando com o leitor suas traições e seus traumas.

A relação que se estabelece ao acaso entre o protagonista e a Hungria vai crescendo ao longo da narrativa, a tal ponto que ela “dará origem a outro José Costa, o senhor Kosta Zsoze, que é o mesmo, mas se recria dando outros sentidos a sua existência por meio de diversas narrativas” (Naputano & Justo, 2016, p. 127). Um personagem dentro do personagem, e que narra sua própria vida como se ela fosse uma narrativa dentro de outra narrativa, a minha hipótese é a de que é possível perceber, na construção de José, uma desconstrução do mito da

originalidade. Sobre esse e outros mitos a ele relacionados, Alencar (2014, p. 34) argumenta que:

É fato que a concepção tradicional de tradução ainda não foi esquecida e nem está ultrapassada. A noção de língua sistêmica, com autoria individual e na qual a criação é protegida, construiu uma relação de hierarquia entre o texto-fonte e a tradução, em que a concepção de comunicação não passa de um processo transparente e mecanizado, que é independente de um contexto ou de qualquer fator capaz de causar influência. (Alencar, 2014, p. 34)

Dentre os vários motivos que surgem nas páginas do romance escrito por Chico Buarque (2014), seguramente vale a pena citar a hierarquia supracitada, ainda que não seja exatamente entre texto-fonte e tradução, mas entre autor contratado e autor contratante. Assim, o silêncio e o vazio também são duas palavras importantes para integrar essa arena, já que o protagonista do romance se constrói como um metatexto de si mesmo e uma metáfora de sua própria carreira, tentando sempre passar tão despercebido por ela quanto passa despercebido nos textos que “não” escreve. “É o objeto que fala que se mostra, que se diz: o tradutor, como o cientista, desaparece para dar lugar ao objeto, suposto equivalente do original . . .; o tradutor se mantém em silêncio, ainda que ele seja o sujeito do enunciado” (Coracini, 2005, p. 106). Mas seria mesmo o tradutor esse sujeito do enunciado? Quanto do texto lhe pertence? Seria isso uma questão de opinião? Fernandez (2014, p. 140) se aprofunda nessa discussão, do ponto de vista jurídico, motivada pelo seguinte fato:

No âmbito acadêmico e nos fóruns e grupos virtuais de tradutores, discorre-se sobre vários aspectos da área de tradução literária, mas pouco se fala sobre o Direito de Autor do tradutor. São escassas também as referências na literatura jurídica sobre esta atividade artístico-literária responsável pelo intercâmbio cultural entre os países. Será o tradutor um autor ou ela apenas transporta as palavras alheias de uma língua para outra? Existe criação na tradução? É possível incluir a tradução técnica no âmbito a proteção autoral? Percebe-se que o tradutor, à míngua de um debate mais amplo e interdisciplinar acerca da natureza jurídica de sua atividade, encontra-se em uma espécie de limbo, por vezes com dificuldade para ser reconhecido como autor de suas traduções e desamparado na hora de defender seus direitos mais elementares, como o

direito à nomeação como autor da obra de tradução. É necessário incentivar e enriquecer o debate sobre o tema, muito pertinente, aliás, em face da anunciada revisão legislativa da Lei de Direitos Autorais. (Fernandez, 2014, p. 140)

De 2014 até aqui, entretanto, a Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610, 1998) não passou por nenhuma modificação e, assim, a condição do tradutor segue obscura, pelo menos no Brasil. No documento, cinco artigos mencionam a tradução. No art. 7, que regulamenta as obras intelectuais protegidas, as adaptações traduções “e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova” são citadas. Depois, o art. 14 regulamenta que: “É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orchestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua” (Lei nº 9.610, 1998). Já o art. 29 regulamenta a necessidade de que o autor ou responsável pela obra literária, artística ou científica em questão autorize a tradução para qualquer idioma, antes que ela seja feita.

4

Por outro lado, o art. 53 traz a necessidade de que, no caso de obra traduzida, o nome do tradutor apareça na edição, manobra que vem contribuindo para o combate acadêmico contra a ideia do tradutor invisível. No art. 74 setenta e quatro, a lei regulamenta que o tradutor de obra teatral, caso autorize uma tradução ou adaptação de uma produção sua, tem o direito de fixar um prazo para a utilização dela em representações públicas. Então, em parágrafo único, a lei diz que: “Após o decurso do prazo a que se refere este artigo, não poderá opor-se o tradutor ou adaptador à utilização de outra tradução ou adaptação autorizada, salvo se for cópia da sua” (Lei nº 9.610, 1998).

Depois disso, ela também regulamenta a utilização de Bases de Dados. Segundo o art. 87, o titular do direito patrimonial sobre uma base de dados tem o direito exclusivo, a respeito da forma de expressão da estrutura da referida base, de autorizar ou proibir sua reprodução total ou parcial (por qualquer meio ou processo) e a distribuição do original ou de cópias da base de dados ao público. Além disso, também cabe a ele autorizar ou proibir “sua tradução, adaptação, reordenação ou qualquer outra modificação” (Lei nº 9.610, 1998), bem como a reprodução distribuição ou comunicação ao público dos resultados das operações mencionadas.

Quando explica os materiais e métodos da pesquisa que desenvolve, Fernandez (2014, p. 141) admite que “foram encontrados na literatura jurídica brasileira poucos estudos específicos sobre o Direito de Autor do tradutor” antes de elencar algumas fontes importantes. Os artigos da lei autoral, explicitados acima, são coerentes com essa lacuna. Afinal, é custoso

interpretá-los no todo, alcançando uma visão mais abrangente sobre o grau de autoria do tradutor e sobre como protegê-lo. Ainda assim, é evidente que a tradução de obras, sejam elas literárias ou científicas, “para editoras, de peças teatrais, letras de músicas, legendas, roteiros, diálogos de filmes e seriados legendados ou dublados, entram todas no campo do Direito de Autor, mais especificamente do Direito de Autor do tradutor” (Fernandez, 2014, p. 145).

Em resumo, uma das questões que mais chamam a atenção aqui é a diferença que se estabelece entre obras criativas, produzidas para serem publicadas ou comunicadas para certo público (portanto mais permanentes), e as obras não-criativas, produzidas para que algum outro fim seja alcançado (portanto mais fugazes). Sobre esse último caso, trata-se daquilo que o tradutor Paulo Henriques Britto (2012, p. 19) chama de tradução mecânica, a qual “não passa os umbrais do direito de autor. Estaria na mesma situação que a tradução realizada por um computador, não protegível porque não representa obra humana”. Dito de outro modo, “não faz parte do objeto do direito de autor quaisquer obras que não tenham expressão literária ou artística” (Motta, 2012, p. 65).

Logo, o tratamento que é reservado às traduções depende diretamente de sua esteticidade, sendo que este tratamento para com aquelas consideradas não autorais difere muito daquele reservado às traduções autorais. Além disso, é válido reforçar outro detalhe fundamental no que se refere a distinção do autor para o tradutor: “O direito de tradução pertence ao autor da obra originária” (Ascensão, 1997, p. 186). Ou seja, quem decide se e para onde a obra será traduzida é o autor e não o tradutor. Assim, em termos legais, a tradução se estabelece como um trâmite, uma negociação com fins lucrativos em que o autor coloca seu preço para que a editora e um funcionário invisível exerçam sua função. Como vemos a seguir, ainda que inegavelmente autoral, o papel de escritor conforme desempenhado pelo protagonista de *Budapeste* (Buarque, 2014) tem muito a dizer sobre essa tradição.

Discussão

Sobre o trabalho de José Costa, *ghostwriting*, trata-se de uma função já bem estabelecida: a terceirização da escrita, em que o dinheiro entra como elo contratual entre o autor anônimo e o suposto escritor. “Oficialmente, o autor é a pessoa que o contratou, e, por ser uma atividade sigilosa, os *ghosts* nunca revelam os nomes de seus clientes nem quais foram os livros escritos” (Trombini, 2014, p. 3). Se nos aprofundarmos nessa reflexão, vemos que, aqui, a ficção rompe com suas últimas barreiras, já que até o autor da obra em questão é transformado em personagem. Naputano e Justo (2016, p. 128) alegam que o romance pode ser

resumido como uma “apologia das narrativas vividas ou imaginárias, escritas ou não, como potência de vida. Um resgate do ato narrativo, pessoal ou de outrem, como elemento de descoberta e redescoberta de si mesmo em relação aos outros”.

Formado em Letras e empregado há anos na empresa de Álvaro, o personagem diz que o lugar é regido por uma palavra-chave: confiabilidade. Seus clientes são descritos como “sujeitos encafifados, olhando para baixo, que . . . pagavam em espécie mediante a entrega da mercadoria e partiam às pressas, quando muito entreabriam o envelope para conferir o número de folhas ali dentro” (Buarque, 2014, p. 15). Misterioso e evasivo, vemos a construção do autor como um outro personagem caricato, tido como universal por José. Dentre os seus trabalhos, ele destaca: “monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio” (Buarque, 2014, p. 15). Apesar da boa relação de José com o chefe, a esposa do protagonista não nutre nenhuma simpatia por Álvaro: “referia-se ao Álvaro como o vampiro, porque chupava meu talento, porque me trancava na agência e saía para os coquetéis. Dizia isso por me querer bem, não aos meus escritos, que ela não lia, Vanda nem sabia direito que espécie de escritor era eu” (Buarque, 2014, p. 15). Ignorados até mesmo por sua própria companheira, os escritos de José vivem às sombras, como ele.

Quanto a sua participação nas publicações que a editora coloca no mercado, ainda que seja contratado para exercer uma tarefa pontual, na realidade não há nada de muito pontual nela. Extrapolando um pouco o aspecto criativo da escrita, se nenhum escritor escreve da mesma maneira, também nenhum tradutor traduz da mesma maneira: “um mesmo original pode dar margem a uma multiplicidade de leituras diferentes, sem que tenhamos um meio de determinar de modo absolutamente inquestionável qual delas seria a correta” (Britto, 2012, p. 11). É evidente que há incontáveis diferenças entre o que faz o autor e o tradutor, já que um trabalha com a concepção do texto fonte e o outro com sua recriação no texto alvo. Entretanto, ambos operam pela e através da linguagem, algo que exige, em níveis distintos, uma profunda subjetividade e abstração que os torna únicos aos dois.

De volta ao romance, o que faz com que o protagonista seja, então, tão diferente dos outros escritores como ele, evidentemente, é o fato de que ele abre mão dos seus direitos estipulados por lei. Conforte o art. 22 do documento citado na introdução: “Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou” (Lei nº 9.610, 1998). Abdicar diariamente disso é precisamente o ganha pão de José, que assume o compromisso de não incomodar os clientes dispostos a contratá-lo. Nisso, por mais que possa surpreender alguns

leitores, não existe ilegalidade: o escritor tem todo o direito de “vender” até mesmo a autoria de sua produção artística, como fosse ela qualquer outro tipo de mercadoria.

Concordando com os contratos, e acomodado em sua situação periférica, diversas vezes os leitores percebem que o personagem não tenta efetivamente estabelecer uma relação de distanciamento com aquilo que escreve e passa adiante — muito pelo contrário. Sobre os discursos encomendados, por exemplo, ele reclama que o cliente sempre atropelaria “as passagens que eu mais prezava, não hesitando em saltar parágrafos inteiros caso a agenda estivesse cheia ou o sol forte. E intrometia de supetão uns arrebatamentos da cabeça dele, depois largava a papelada no palanque para o vento levar” (Buarque, 2014, p. 16). De certo modo, o personagem incorpora a ideia do autor que perde o controle do seu texto. Ele não busca reconhecimento, mas se coloca na pele de seus clientes como se estes devessem ler, pensar ou se alongar exatamente como ele. Nessa relação invertida, o protagonista se gaba ao ver artigos e reportagens de sua autoria surgirem em jornais e revistas de grande circulação. “Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra” (Buarque, 2014, p. 16).

7

Daí a analogia com o papel do tradutor: um agente invisível, mas que se enxerga e se orgulha sozinho de seus textos, ainda que, na maioria das vezes, somente ele os atribua a si mesmo. Hermans (1996) lembra esse senso comum para o qual a boa tradução é aquela que passa despercebida, soando como um texto escrito em nossa própria língua e sem traços de qualquer manipulação. Ou seja: se um texto soa como não tivesse sido traduzido, é porque o tradutor participou ativamente da reconstrução dele em um esquema linguístico que difere do original. Mundo afora, progredindo nas sombras, tradutores são ignorados e, quando se lembram deles, em geral isso ocorre em tom de crítica ou de ironia. Assim, alimenta-se uma tradição para a qual frases truncadas são atribuídas a falhas de tradução ao mesmo tempo em que construções mais bonitas do texto se devem ao talento do escritor original.

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. Anoitecia, e eu tornava a ler os fraseados que sabia de cor, depois repetia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá, eu me sentia tendo um caso com mulher alheia. 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. E novos artigos me eram solicitados, e publicados nos jornais com chamada de capa, e elogiados por leitores no dia seguinte, e eu agüentava firme. Com isso a vaidade em mim se acumulava, me tornava forte e bonito, e me levava a brigar com a telefonista e a chamar o office boy de burro, e me arruinava o casamento, porque eu chegava em casa e já gritava com a Vanda, e ela me olhava arregalada, não conhecia os motivos de eu estar assim tão vaidoso. (Buarque, 2014, p. 17)

8

Nesse excerto, é possível ver novamente essa relação de ciúme ao contrário que sente o protagonista. Além da questão de propriedade do texto e de originalidade, José fala também sobre a ânsia por essa traição de viver o corpo do outro e pelo outro. Por mais que seu personagem se mantenha às sombras, os personagens que se apropriam de seus textos se tornam espécies de heterônimos dele — e sua vaidade cresce. Fictício, fora das páginas de *Budapeste* (Buarque, 2014), o caso de José é atípico, já que a maioria dos *ghostwriters* afirmam não sentir apego pelos textos produzidos por eles, pelo menos segundo o estudo realizado por Trombini (2014, p. 7) no Brasil: “Nanete Neves afirma que não se sente autora dos livros que ajudou a fazer . . . Na opinião de Severiano, o escritor precisa ter desprendimento para escrever livros para outro, ‘há pessoas que jamais fariam isso, por serem muito vaidosas’, diz”. Criador discreto, o *ghostwriter* se apropria do contratante, confirmando a hipótese de que também faz dele seu personagem. “‘Não é nada seu no livro é tudo do outro: as ideias, as palavras, o jeito’, repete Tania a seus alunos, que muitas vezes demoram a entender a essência” (Trombini, 2014, p. 7).

Pensando a tradução dentro deste mesmo paradigma, vemos, também, a relação problemática que se estabelece com essa transfusão de almas de autor e tradutor, original e traduzido. Para Blume e Peterle (2013, p. 13), a tradução é reescrita e, “como toda reescrita, percorre um caminho marcado por aspectos culturais e ideológicos, que podem ser, de alguma forma, identificados e recuperados no ‘produto’ final por meio dos inúmeros traços, vestígios e rastros que permanecem na página”. Para fatos, não há argumentos, porém o que persiste é uma teimosia epistemológica em se evitar pensar o tradutor dentro do produto final produzido por ele. Portanto, a invisibilidade do *ghostwriter*, assim como a do tradutor, depende diretamente de seu talento em não ser reconhecido, em todos os sentidos. Seu estilo precisa ser sempre o estilo do autor, como uma espécie de identidade tão vicária quanto fluida. “‘O

ghostwriter que tem dois livros parecidos não é bom no que faz, pois não existem duas pessoas semelhantes no ofício” (Trombini, 2014, p. 7).

Com essa ideia o romance também brinca quando Álvaro contrata um rapaz para terceirizar algumas tarefas de José, já que ele vinha passando muito tempo fora, principalmente na Hungria. Sem compreender bem a dimensão disso, José não se opõe, a princípio. Quando o funcionário chega, porém, o protagonista se incomoda: “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” (Buarque, 2014, p. 23). José não se recusa a auxiliar o aprendiz, mas discorda da pretensão de seu chefe e, inclusive, se sente ofendido por ela. “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, 2014, p. 23). Sua teoria dos seus heterônimos exclusivos, entretanto, em pouco tempo se prova equivocada:

Mas numa noite em que me encontrava sozinho na agência, vagando os olhos pelas paredes da sala, deparei com um artigo de jornal numa moldura barroca, e o título *A Madame e o Vernáculo* me pareceu familiar. Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrevera, e só podia ser coisa do rapaz. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. Cobri o texto com as mãos e fui removendo os dedos a cada milímetro, fui abrindo as palavras letra a letra como jogador de pôquer filando cartas, e eram precisamente as palavras que eu esperava. Então tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que o pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de improviso, e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sob as minhas mãos. (Buarque, 2014, p. 25)

Aflito, José lê o texto de outrem como se o estivesse escrevendo ao mesmo tempo e como se seu “substituto” tirasse palavras de sua própria boca, ainda que ele nunca as tivesse dito. “Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação” (Buarque, 2014, p. 25). O aprendiz se torna inimigo e logo um José assustado passa a enfrentá-lo, inutilmente, já que mais e mais funcionários eram contratados para a

mesma função. “A todos o Álvaro lograva impor meu estilo, quase me levando a crer que meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele” (Buarque, 2014, p. 25).

Agora, o protagonista questiona a sua própria originalidade: será que, antes dele, não teria vindo ninguém? Um original do original? De certa maneira, a impressão que fica é que sim, afinal algo sempre precede aquilo que aparentemente sempre esteve ali. Acuada, finalmente ele se isola no instante em que aquele exército de Josés torna seu ambiente de trabalho sufocante demais: “Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse” (Buarque, 2014, p. 25).

Nesse instante da narrativa, podemos perceber a associação que se faz entre a obra e o seu criador. Ou seja, a partir do momento em que José aceita negociar sua produção artística, de certo modo ele aceita negociar sua própria identidade: já que a obra produzida e o autor que a produz se misturam. Costa Netto (1998, p. 4) chama isso de teoria da personalidade: “a personalidade do autor não pode ser dissociada da obra”, que seria então uma extensão da pessoa do autor. Cercado por cópias de si mesmo, o protagonista colhe aquilo que planta e sofre as consequências de ter entregue sua personalidade nas mãos do chefe. “Coexistem no direito de autor dois direitos de natureza diferente: os direitos patrimoniais do autor, de natureza econômica e negociáveis, e os direitos morais do autor, que integram os direitos da personalidade do autor” (Fernandez, 2014, p. 145). Temos, portanto, duas coisas diferentes que, nem por isso, deixam de estar interligadas; e só agora a personagem central se dá conta disso.

Sem saber se ele havia sido o protótipo ou se era apenas mais uma das cópias, o protagonista passa a trabalhar numa sala escura e fechada, atrás da recepção. Lá, ele afirma recuperar o seu gosto pela escrita e, gradativamente, começa a se especializar na arte de escrever autobiografias, um dos nichos mais comuns aos *ghostwriters*. “Artistas, políticos e escroques famosos batiam a minha porta, mas eu me dava ao luxo de atender somente personagens tão obscuros quanto eu mesmo” (Buarque, 2014, p. 25). Curiosamente, não lhe interessa escrever para celebridades, talvez porque, para elas, já existe um personagem que as precede.

O protagonista desfruta dessa construção dual: texto e pessoa, cria e criador. É assim que ele conhece Kaspar Krabbe, para quem ele escreve *O Ginógrafo* e assiste, de camarote, essa obra ganhar fama. Certo dia, José se surpreende ao ver o livro na cesta de livros de sua casa, e suas duas identidades o confundem. “Saí no terraço, expus a capa à luz do sol, li, reli, e

o título era esse mesmo, *O Ginógrafo*, autor, Kaspar Krabbe. Era o meu livro. Mas não podia ser meu livro, jogado na cesta marajoara, eu nunca dei a clientes meu endereço particular” (Buarque, 2014, p. 25).

Então, o protagonista analisa o livro apócrifo de capa mostarda, assim como o romance *Budapeste* (Buarque, 2014). Na contracapa, o escritor alemão, que não é escritor, posa para a foto tal qual uma caricatura de si mesmo, fazendo um movimento artificial e com uma das mãos no queixo. Já na primeira página, encontra-se a explicação para o ocorrido: “uma dedicatória nítida, as letras um pouco tremidas, mas garrafais: para Wanda, lembrança do nosso tête-à-tête, encantado, K. K. Encantado, tête-à-tête, Wanda, eu não entendia aquela dedicatória” (Buarque, 2014, p. 80). Kaspar Krabbe é a ponte entre os dois mundos de José; ou, melhor, é a ponte que desaba entre eles. Invadindo a casa do protagonista daquele jeito e tomando-lhe a esposa, ele macula a pureza do acordo previamente estabelecido, se tornando uma espécie de anti-herói do personagem misterioso que rejeitou se tornar. Aqui, é possível pensar também na tradução, afinal: “Qualquer tradução de um original para uma segunda língua envolve uma violação do original, daí a impossibilidade de criar equivalentes ‘puros’” (Gentzler, 2009, p. 188).

11

Aqui, a traição da Vanda propriamente dita é ainda uma suspeita, mas que logo se confirmaria. José, porém, também trai a esposa com Kriska, sua professora de húngaro e por quem ele se apaixona e com quem tem um caso no período que passa fora do Brasil. Além disso, ele mesmo alega que nunca poderia culpar Kaspar por se apaixonar pela sua mulher, usando argumentos iguais aos dele para levá-la ao seu apartamento. “Seria um contrassenso eu querer mal a ele por ter feito o que eu faria em seu lugar” (Buarque, 2014, p. 83). José afirma que, fosse ele quem tivesse contratado alguém para escrever sua autobiografia, também presentearia Vanda com ela, mesmo sabendo que ela leria apenas a última página.

O protagonista conhece sua esposa, sabe que ela acharia o livro feio demais para ficar na estante e, assim, “o atiraria na cesta de revistas e ali o esqueceria, como esqueceria o alemão, que também a esqueceria, como ela vinha esquecendo o marido que a esquecia em Budapeste, e pronto” (Buarque, 2014, p. 83). Como se o seu trabalho transformasse sua percepção do todo, o protagonista se convence de que nada nem ninguém tem uma propriedade definida: somos aquilo que fazemos das coisas, com os contratos visíveis e invisíveis assinados a cada escolha e a cada passo nosso.

Sobre o acordo feito com Kaspar, José se recorda de todo o processo: “O tabelião abriu o livro de notas e leu em voz alta a escritura declaratória, onde José Costa confirmava ter

prestado serviços de digitação a Kaspar Krabbe, sem qualquer participação autoral em seu relato autobiográfico *O Ginógrafo*” (Buarque, 2014, p. 93). Todos assinam o documento e, em seguida, o protagonista explica: “busquei na minha escrivadinha e entreguei a Kaspar Krabbe, conforme o combinado, as vinte fitas cassete com sua voz gravada nos lados A e B, vinte horas de histórias mal contadas, imprestáveis” (Buarque, 2014, p. 93). Depois de tudo documentado, e com o livro escrito, a participação de José está paga e resolvida. Assim, suas relações com Kaspar deveriam cessar, caso Vanda não tivesse promovido esse reencontro. “Retribuí-me com um exemplar de seu, para não dizer meu livro, que autografou no ato, com letras garrafais e firmes: ao Sr. José Costa, estes despretensiosos escritos, cordialmente, K. K” (Buarque, 2014, p. 93).

Percebendo então que a esposa ganhara seu próprio livro de presente de um de seus clientes, nasce a obsessão do protagonista com esse trabalho em particular. Quando nota que uma estranha está lendo “seu” livro, ele tenta forçar uma conexão, pegando o seu volume para fingir que estava lendo ao mesmo tempo. José tenta decodificar os movimentos da leitura, compreender o que a testa franzida significa, os meios sorrisos, até que, por fim, a estranha se dá por satisfeita. “Marcando-o com um palito de picolé, guardou-o numa cesta de lona, e ao desdobrar as pernas me chutou de leve, pediu desculpas, não me havia visto” (Buarque, 2014, p. 96). Apesar da impressão de que os dois ficam lado a lado por um tempo razoável, chama a atenção o fato de a garota só notar sua presença ao chutá-lo — prova ou de que o livro é muito bom, ou que o seu autor é realmente muito invisível. “Aponte a capa mostarda em minhas mãos, a coincidência, depois busquei a folha de rosto com a dedicatória, disse que o autor era meu amigo, mas ela já tinha ido embora” (Buarque, 2014, p. 96).

Se sentindo humilhado pelos últimos acontecimentos e, inclusive, humilhando a si mesmo neste interim, o protagonista passa a flertar com o total abandono de sua promissora carreira no mundo invisível. De acordo com ele, a solução era prática e ele nem mesmo precisaria viver disfarçado ou recluso, como os escritores “de verdade” que abrem mão do sucesso. Afinal, “sendo um anônimo, e não um artista despojado da glória, estaria a salvo do escárnio público. Não afundaria em reminiscências, muito menos iria virar um trapaceiro, um escritor maroto, falsificador de minha própria escrita” (Buarque, 2014, p. 106). Para o protagonista, havia um limite ético no espectro da originalidade textual. Assim, ao mesmo tempo em que ele cedia a sua arte para terceiros sem maiores problemas, por outro lado nunca aceitaria falsificar sua própria escrita. Isto é, o estilo autoral parece superar os direitos autorais,

numa relação particular que o personagem estabelece consigo mesmo. Então, pouco depois, em uma festa, o reencontro acontece:

Abriu-se a porta no último andar, e deparei com um fotógrafo, a câmera apontada para a minha cara . . . Vi o dedo indicador do fotógrafo a pique de premer o botão, e se retrair em seguida. Desviei-me, e aí sim, ele fotografou a Vanda e a Vanessa risonhas, com um pé no salão e outro no elevador . . . Olhei ao redor as pessoas todas de trajes claros, mais cintilantes que claros, e achei que meu terno cinzento naquela festa seria quase espalhafatoso . . . O imenso salão, repleto, terminava em vidraças de alto a baixo sobre a praia de Copacabana; luzes espocavam aqui e ali, e às vezes era difícil discernir os fogos na praia dos flashes cá dentro. Tomei a mão da Vanda, procurei para nós um canto mais tranquilo, mas na verdade era ela quem me conduzia, e ela buscava as luzes, ela a carregar meu corpo escuro. Finalmente vi sua mão soltar a minha, como a de um afogado, vi a Vanda a voar quase, a arremeter para o maior luzeiro do salão. Era uma bateria de refletores, onde acima de todas as cabeças resplandecia a careca vermelha de Kaspar Krabbe. (Buarque, 2014, p. 108)

13

Mais uma vez, constatamos a vida de figurante que leva esse protagonista de pouco ou nenhum protagonismo. Nem mesmo o fotógrafo da festa tem intenção de fotografá-lo. Com a roupa mais apagada da festa, José procura um local mais tranquilo e afastado. Porém, secundário, quem controla seus movimentos é Vanda; e tudo o que ela quer é se aproximar de quem acaba de chegar — um homem que, este sim, é digno de muitos flashes: o autor do livro escrito por José. Como o *ghostwriter*, o tradutor também trabalha de maneira anônima.

Nas palavras de Arrojo (2003, p. 104), entretanto, ele tem um papel “essencialmente ativo de produtor de significados . . . Além desse reconhecimento, é claro, cabe ao tradutor assumir a responsabilidade pela produção de significados que realiza e pela representação do autor a que se dedica” (Arrojo, 2003, p. 104). Até então, José estava acomodado em sua condição de sombra, já que não tinha que assumir responsabilidade alguma por ela. Agora, entretanto, sua nulidade no mundo passa a soar cada vez mais intolerável.

Pouco após a chegada de Kaspar Krabbe na festa, José perde sua esposa de vista, até que finalmente a consegue ver, mesmo que de longe. “Eu lhe levaria um champanhe, se encontrasse o garçom, mas aí vi Kaspar Krabbe se chegando a ela com duas taças na mão” (Buarque, 2014, p. 109). Então, sentindo a raiva aumentar e suspeitando que Kaspar contava a

Vanda sobre o “seu” doloroso processo de criação, o protagonista atravessa o salão e fica parado em frente aos dois, que não dão por sua presença. “Ainda aturei um bom tempo o brilho nos olhos da Vanda, sem perceber que minha mão se crispava, e a taça vazia que eu empunhava de repente se partiu. Os cacos caíram aos pés do alemão, que nem assim parava de falar” (Buarque, 2014, p. 109).

São inúteis os esforços do protagonista: sua presença é irrelevante. “Enfim cutuquei as costas dele, e em seu paletó branco ficou impresso o sangue dos meus dedos. Só então ele me olhou, sem grande interesse, e de fato não convinha que me desse intimidade em público” (Buarque, 2014, p. 109). Nos olhos de Vanda, por sua vez, ele enxerga desprezo e vergonha, mas nem assim interrompe esse seu rompante, mesmo ciente de que estava se colocando em uma posição um tanto ridícula. “Ainda que estivesse seminu, de cuecas samba-canção, eu era o seu marido, portanto lhe estendi a mão e disse: venha . . . Ela deixou no ar a minha mão, ficou com nojo da minha mão pingando sangue” (Buarque, 2014, p. 109).

No fundo do poço, nosso protagonista age como criança, assim como age a tradução, de acordo com Derrida (2006, p. 204): “A tradução se comporta como uma criança que não é apenas um produto sujeito à lei da reprodução, mas tem, além disso, o poder de falar por si de uma maneira nova e diferente”. Como essa criança que, de repente, brota do corpo de um homem antes pacífico e comportado, a tradução é um novo texto, repleto de invenções e de intertextos originais a ela, criando assim outros vínculos, outras relações, tal qual um tentáculo do original, de onde surgem também outros tentáculos. Traído, José também trai, e abre um novo capítulo de sua vida na Hungria, se transformando em outro personagem. Após tanto descrever subjetiva e metaforicamente a si e ao mundo, numa experiência de metalinguagem literária, os últimos instantes do livro são narrados conforme acontecem, e conforme são lidos pelo protagonista. “Coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura... Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer” (Buarque, 2014, p. 174).

O livro começa com a frase que o personagem já nos havia dito, há muito tempo, pouco depois de Kriska tirar sarro dele devido a um uso incomum que ele havia feito de uma expressão em húngaro. Durante sua leitura, ele se “atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras deslocadas” (Buarque, 2014, p. 174). Sem se dar conta, Kósta lê sua história da mesma maneira que a havia vivido, com todos os percalços e dificuldades que lhe atrapalhavam ao longo dela. “Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem

paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluíu” (Buarque, 2014, p. 174). Novamente o deslocamento: quando retira de si o peso do protagonismo, por fim sua história fica um pouco mais fácil de ler. O paradoxo que acomete a personagem é idêntico ao paradoxo do tradutor: há vantagens e desvantagens na invisibilidade.

Mais adiante, o protagonista confunde os leitores dizendo que: “a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumado, cheguei mesmo a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro” (Buarque, 2014, p. 174). Dando essas pistas, sejam falsas ou verdadeiras, novamente o interlocutor pode se perder com as informações narradas — bem como ocorre com relação à própria existência de Kaspar Krabbe ou do livro *O Ginógrafo*, perguntas que o romance não responde. “Eu usufruía os fraseados, a melodia do meu húngaro, eu me deliciava com minha voz. Rápido, Kósta, mais rápido, falava Kriska, quando eu me detinha” (Buarque, 2014, p. 174).

Mais rápido, mais devagar: é impossível também não notar as referências eróticas que transparecem nesse momento íntimo vivido pelo casal. Vale lembrar, inclusive, que, na autobiografia *O Ginógrafo*, o enredo é o de um escritor alemão que contrata prostitutas para escrever seus textos utilizando o corpo delas como apoio e, também, inspiração. Aqui, é possível compreender a prostituição como uma metáfora da posição em que o protagonista se coloca, oferecendo seu próprio corpo em troca de dinheiro. Ao mesmo tempo, se migramos do *ghostwriter* para o tradutor, esse corpo nu pode ser lido como o texto fonte, que serve como apoio ao mesmo tempo em que inspira a tradução.

De certa maneira, enquanto o protagonista lê o romance, temos um duplo narrador: o narrador do romance, a voz que nós leitores escutamos quando lemos, e o narrador José Costa, a voz que quem escuta é a personagem Kriska. Ou seja, temos duas vozes que falam em sincronia, uma para fora das páginas do livro e a outra para dentro. Vaidosa, quando é Kriska quem aparece na história, ela sempre pede ao protagonista não que se apresse, mas que leia com vagar, inclusive repetindo alguns trechos. “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” (Buarque, 2014, p. 174). Aqui, a descrição do movimento de Kriska pode causar certa estranheza, por estar marcada por uma leve repetição. Porém, logo o leitor entende. Quando o narrador descreve o desenho das coxas dela debaixo do pijama de seda, essa mesma cena acontecia na leitura de Kósta. “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?” (Buarque, 2014, p. 174).

Assim, o romance termina no preciso momento em que os dois livros se encontram: aquele que nós, leitores, temos em mãos, e aquele que Kósta lê em húngaro para sua companheira. Por mais que pululem personagens e enredos autônomos em *Budapeste* (Buarque, 2014), o efeito metafórico dessa conclusão também pode indicar que, independentemente da liberdade de cada uma dessas narrativas, ao mesmo tempo tudo se conecta em um todo. Isto é, dizer que tudo é original é dizer, ao mesmo tempo, que nada é original. Afinal, nenhum sentido é único ao mesmo tempo em que nenhum sentido é totalmente equivalente a outro. Mundo afora, lemos textos escritos por escritores, *ghostwriters*, tradutores: todos originais, todos juntam nessa mesma narrativa construída pelas nossas leituras. Cada história é sua própria história, amarrada em um novelo de sentidos e causando essa impressão de que houve sempre alguma outra história lá e de que haverá sempre outra, após mais um entre tantos pontos finais — ou melhor, entre tantas vírgulas bem disfarçadas.

16 Considerações finais

Concluo essa pouco ambiciosa reflexão recuperando um dos momentos iniciais do romance, quando José conhece outros *ghostwriters* no encontro internacional organizado por eles. Muitos não puderam ir, especialmente por três motivos: “falecidos no abandono ou internados em asilos para esquizofrênicos, ou ainda delatados, identificados publicamente, alguns até perseguidos e condenados em seus países” (Buarque, 2014, p. 22). As razões por trás da abstenção, deste modo, dizem muito sobre o emocional de seus colegas de trabalho. Após alguns discursos sobre direitos de privacidade e de livre expressão, o grupo de escritores aventa algumas ideias. “Mas a proposta de se redigir uma carta aberta foi de pronto rechaçada; afinal, jornal algum publicaria um abaixo-assinado de escritores que nunca se assinam” (Buarque, 2014, p. 22). Solitários e anônimos, assim seguiriam os *ghostwriters*, cientes de que o seu próprio apagamento constitui um dos maiores pilares para o futuro pleno de suas carreiras.

Evidentemente, uma comparação *ipsis litteris* do emprego de *ghostwriter* com a tradução por excelência seria minimamente forçosa. Por outro lado, a ideia que aqui se estabelece é a de promover uma reflexão sobre os pontos onde ambas as funções se encontram. Assim, entende-se o processo de *ghostwriting* com uma potencialização daquilo que, via de regra, pode se subentender por tradução. Vista como uma mera transposição de sentidos, como a tarefa mecânica de simplesmente colocar algo em outra língua, é possível estabelecer esse

paralelo quando vemos que *ghostwriters* sofrem muito para receber um preço justo por seu trabalho. Ao mesmo tempo, a percepção simplista de que é fácil colocar uma obra em outra língua é muito semelhante a essa mesma percepção naquilo que se refere a transformar uma história qualquer em literatura. Nas gravações inúteis entregues por Kaspar para José, percebe-se esse equívoco por parte do cliente.

Por trás dessa impressão de que trabalhar com a linguagem é uma operação mecânica, que qualquer um pode fazer, está uma insistência ainda porane de evitar enxergá-la em toda sua complexidade. Os efeitos disso variam, mas entre eles estão o desrespeito para com as áreas de língua, literatura e tradução, bem como os valores baixos que são oferecidos a tradutores e *ghostwriters* por cada trabalho desempenhado, salvo exceções. Consequentemente, em ambos os casos, muitas vezes tanto tradutores quanto *ghostwriters* de literatura apenas seguem nesse ramo por prazer e em seu tempo livre, mas sem que a atividade configure sua renda principal.

No caso da tradução, é importante repetir que “os textos originais são frequentemente reescritos e cada tradução/leitura é uma reconstrução do texto fonte” (Alencar, 2014, p. 41). É uma relação entre José e entre Kósta que, para o leitor despercebido, podem parecer a mesma pessoa, ainda que estejam extremamente distantes um do outro. O protagonista começa a se transformar no momento em que pisa na Hungria e sua identidade se torna algo totalmente diferente da identidade que tinha antes, acomodado no emprego de *ghostwriter* e com sua vida no Rio de Janeiro. Curiosamente, alterado, o pano de fundo transforma a narrativa; e a atmosfera acaba manipulando o personagem. De certa maneira, acompanhamos o processo de sua recriação, sua tradução, numa nova lógica, em um outro idioma e país e, talvez principalmente, com uma outra companhia.

No mundo das letras, os sentidos existem ou porque se contradizem ou porque se complementam: ou seja, em constante diálogo e em uma relação de interdependência. Assim, nenhum significado é puro nem pode estar fechado para dentro de si. “A ‘tarefa’ do tradutor, portanto, deixa de ser de transportar uma mensagem, para fazer a sua leitura — lembrando que toda leitura contém marcas da história e condições de produção do leitor” (Alencar, 2014, p. 42). Pode ser precisamente a leitura de um novo texto que acompanhamos ao fim do romance, o qual, como todo romance, é cíclico: encerrando com um recomeço. Agora, na Hungria, uma nova história é reconduzida a nós por Kósta, esse personagem que nasce, cresce e evolui ao longo de todas as páginas que lemos antes do ponto final: um personagem tradução.

REFERÊNCIAS

Alencar, M. (2014). A relação entre a autoria, a originalidade e o tradutor como produtor de texto. *Cadernos do XVIII CNLF (CiFEFil)*, 34–45.

Arrojo, R. (2003). *Oficina de tradução: a teoria na prática*. Ática.

Ascensão, J. (1997). *Direito autoral*. Renovar.

Blume, R. F., & Peterle, P. (2013). *Tradução e relações de poder*. edUFSC.

Britto, P. (2012). *Tradução Literária*. Civilização Brasileira.

Buarque, C. (2014). *Budapeste*. Companhia das Letras.

Coracini, M. J. R. F. (2005). Auto-representações do tradutor: entre a fidelidade e a traição. *Tradução e Comunicação*, (14)2, 183–196.

Derrida, J. (2006). *Torres de Babel* (J. Barreto, Trad.). Editora UFMG.

Fernandez, E. (2014). Originalidade e criatividade da tradução autoral. *Revista Jurídica da Universidade do Sul de Santa Catarina*, (8)1, 139–157.

18 Gentzler, E. (2009). *Teorias contemporâneas da tradução* (M. Malvezzi, Trad.). Madras.

Hermans, T. (1996). *Translation's other: Inaugural Lecture*. University College London.

Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. (1998). Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Presidência da República.

Motta, F. (2012, 8 e 9 de outubro). *Reflexões sobre os requisitos jurídicos da obra intelectual protegida pelo Direito do Autor*. Anais do VI Congresso de Direito de Autor e Interesse Público. Curitiba, Paraná, Brasil. http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2014/07/anais_vi_codaip.pdf

Naputano, M., & Justo, J. (2016). *Budapeste*, de Chico Buarque, na narrativa da psicologia social construcionista. *Fractal: Revista de Psicologia*, 28(1), 127–133.

Saramago, J. (1997). *Todos os nomes*. Companhia das Letras.

Trombini, J. (2014). *Autoria à venda: ghostwriters no Brasil*. EdUFSC.