

UMA LEITURA DE *BUDAPESTE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p102-120>

Betina Bischof

RESUMO

Este artigo busca compreender o romance de Chico Buarque, *Budapeste*, à luz dos materiais distintos que ele mobiliza, de forma direta ou como sentido latente: a historiografia brasileira (cifrada — esta é a hipótese — em suas imagens); o conceito de Formação; a poesia Lírica e a sua relação com o contexto em que se insere, bem como, mais especificamente, com o material no qual se imiscui (um romance, gênero narrativo).

PALAVRA-CHAVES: Budapeste; Chico Buarque; Formação; Historiografia brasileira; Teoria dos gêneros; romance; Lírica.

ABSTRACT

This article attempts to understand Chico Buarque's novel *Budapeste* in light of the heterogeneous materials that it mobilizes, either directly or as a latency of meaning: Brazilian historiography (encoded — this is the hypothesis — in its images); the concept of "Bildung"; Lyric poetry and its relationship both to the context in which it is inserted and to the material in which it is immersed (a novel, a narrative genre).

KEYWORDS: *Budapeste*; Chico Buarque; "Bildung"; Brazilian historiography; Literary genre theory; Novel; Lyric poetry

“(...) eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela.” (p. 11)

“(...) eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta.” (p. 51)

A dupla e contraditória notação sobre as cores da cidade já indicia algo da matéria do livro: seus referentes são instáveis, as percepções, pouco seguras, e a narrativa se foca em particularidades que, ao adquirirem especificidade (aqui, o aspecto da descrição de uma cidade por suas cores), ao mesmo tempo se esgarçam em indefinição, desfazendo-se em matéria turva, opaca ou descambando para seu contrário. Se esse (cores e instabilidade) é o enfoque, há outro trecho do livro a considerar: aquele no qual José Costa, tendo voltado ao Rio de Janeiro pela segunda vez, pensa ver, cobrindo toda a vitrina de uma livraria, a capa mostarda do livro *O Ginógrafo*, que ele escrevera, como *ghost-writer*, para Kaspar Krabbe, que encomendara o romance (uma autobiografia), na Cunha & Costa Agência Cultural¹. Também aqui as tonalidades não se mantêm em sua apreensão primeira:

Aproximei-me, e talvez o reflexo do sol na vidraça falseasse as cores, pois os livros derivavam para um tom de ocre com letras verdes. Mais um pouco, e já era quase nítido o título *O Ginógrafo*, em letras góticas lilás nas capas do livro cor de canela. Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava *O Náufrago* (p. 159-160).

¹ Fundada por iniciativa de Álvaro Cunha, sócio de Costa, ali se produziam artigos que eram vendidos para Presidentes de federações, Ministros do Supremo Tribunal Federal, Cardeais; os clientes incluíam ainda autarquias, fundações, sindicatos, clubes, além da seara mais miúda do início dos negócios, que comprava monografias, provas de medicina, petições de advogados, “cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio” (p. 14-16).

O título do livro, após as metamorfoses de sua aparência, indicia também, não sem ironia, a derrocada de algo que, referido, no primeiro nome, à escrita (*Ginógrafo*), no anagrama em que se desfaz a palavra aparecerá como uma matéria fracassada, soçobrada (Naufrágio). A instabilidade gerada sugere, a um só tempo, um delírio do sujeito e um mundo objetivo em movimento oscilante, sem ponto fixo, tendendo ao esfacelamento.

Quando entra na livraria, José Costa pergunta sobre *O Ginógrafo*. O livreiro, no entanto, não encontra referência alguma sobre o romance (nem pelo título, nem pelo autor, Krabbe), ambos desaparecidos dos sistemas de busca), como se Costa (ou a livraria, ou a cidade), tivessem, sem mais, oscilado, trocando de mundo ou de moldura ficcional: nesta, não há registro do que, em outra moldura (se se pode dizer assim), fora estável, compusera um todo coeso. O que sobra, então, de vínculo concreto entre *O Ginógrafo* e *O Naufrágio* não é muito mais do que um rearranjo de letras (e os altos valores que um e outro atingiram, no mercado editorial).

Vejamos então, retrocedendo, como se deu a história da escrita de *O Ginógrafo*.

José Costa, que então escrevia artigos para assinatura de outros (os clientes da agência), viajara com a mulher para Nova Iorque; na volta, se vira confrontado com a contratação de um *terceirizado*, cuja natureza e comportamento eram por assim dizer, peculiares.

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o 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*.² (p. 23)

² Grifo meu.

O trecho se desdobra em imagens (luvas, ator, personagem), para terminar com uma expressão (“ele mesmo”) que, aliada à referência aos atores, à arte dramática, às mil personagens (imagens relacionadas por sua vez à criação de um estilo [*maneira*] no outro), sugere algo de um sistema que articulasse textos, criador e criaturas, em torno deste campo semântico (que parece tangenciar, em alguma medida, uma heteronímia).

Sentindo-se incomodado pela presença do rapaz, Costa, num dia em que todos já haviam deixado a agência, examina um dos artigos escritos por ele (que Álvaro C. emoldurara e pendurara na parede). O título lhe parece familiar. As primeiras palavras seriam como ele (Costa) introduziria o assunto. “Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual.” Ele então cobre o texto com as mãos e vai “abrindo as palavras letra a letra (...) 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. Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras de minha boca, era uma agonia” (p. 24).

Costa pensa em desafiar “peito a peito” o novo funcionário, “mas logo foi contratado outro rapaz, e outro, e a todos o Álvaro lograva impor *meu estilo*, quase me levando a crer que *meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele*. 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, me mudei para um quartinho que estava servindo de depósito, atrás da sala de recepção.”³

Note-se que Álvaro Cunha fora capaz, aqui, de um gesto singular: a reprodução em série de uma espécie de arremedo de seu “sócio”⁴, tanto na característica de seu texto (estilo) como em seu aspecto físico (roupas, tosse), o que leva Costa a desconfiar que seu próprio estilo poderia também ser obra de outro...

³ Grifos meus

⁴ Costa detém 5% da agência.

É quase como se um autor *ele mesmo* criasse, a bel prazer, não um outro ser (escritor), mas vários, multiplicados em sua capacidade de elaborar e reproduzir o mesmo estilo (os redatores). A sugestão que paira no texto é, como já apontado, de uma espécie de heteronímia, atravessada, no entanto, por cálculo, manipulação, lógica de mercado e uma atmosfera de pesadelo (criam-se, à imagem e semelhança do primeiro *ghost-writer*, sete seres similares, no estilo e na compleição).

Algo deste movimento estará presente também na próxima empreitada de Costa, que é a de se lançar no mercado de autobiografias (“no que Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com *farta demanda reprimida*”⁵). Costa começa no novo ramo e logo se compromete a escrever a autobiografia de um executivo alemão, Kaspar Krabbe (o livro será *O Ginógrafo*).

Há um trecho de *Budapeste* em que aparece de modo singular o relato de como Costa teria criado a “autobiografia” de Krabbe. Ali se embaralham, nas mesmas frases, os dois “eus” implicados no relato (o seu e o do cliente que assinará o livro):

naquele instante fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão. Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, *num ritmo que não era o meu*, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua *nativa* (p. 38-9).

⁵Esse tipo de vocabulário, frequente no livro, é, na sua reincidência, um dos pontos que modulam enviesadamente a narrativa, levando o livro a mergulhar sem meios tons no vocabulário rebaixado da esfera da mercadoria. Em chave um pouco diversa (falando particularmente dos empréstimos linguísticos), Maria Augusta Fonseca comenta um dos seus efeitos: “fragilizar a língua nos seus traços de identidade”, transformando-se em “índice de miséria expressiva”. Cf. “Referências: Fonseca, Maria Augusta, “*Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la littérature” (“*Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura”), p. 5-6. In *La Littérature Brésilienne Contemporaine (de 1970 à nos jours)*. Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 49-65. (Organizadoras: Rita Olivieri Godet e Andrea Saad Hossne).

A indistinção com relação a quem preencheria o significante “eu” é grande, como se vê, e a troca (marquei em negrito o Krabbe e sublinhei o Costa) se faz no interior mesmo da frase, adicionando desequilíbrio à expressão. Como se o eu, nessa espécie de vertigem em que o pronome passa indistintamente de uma a outra boca, perdesse as fronteiras de seu próprio contorno, e já não fosse possível apontar o que é de um, o que é do outro.⁶

Também esse aspecto (a instabilidade e diluição das fronteiras claras entre os *eus*) parece ter, se não forço a mão, um ponto de contato com a heteronímia – aqui, no entanto, com especificidades próprias: um é o criador *ele mesmo*, outro, sua criatura⁷ e a relação entre os dois é de deslizamento de pontos em comum (por exemplo, o pronome pessoal), e do estilo. Assim, se já se disse, sobre aquele sistema (penso agora especificamente em Fernando Pessoa), que “a autenticidade dos heterônimos depende de sua coerência poética, de sua verossimilhança,”⁸ em *Budapeste*, contrariamente a isso, Chico Buarque corrói e deforma aquilo mesmo que parece sugerir o procedimento: a coerência é precisamente um dos traços que ficam em suspenso, em função das molduras ficcionais, que existem e não existem, nos são apresentadas para serem suprimidas (como *O Ginógrafo*, que vira *Naufrágio*, Rio que é/parece ser também Budapeste, Krabbe que é escrito por Costa mas que poderia também tê-lo escrito).

Dito isso, gostaria de marcar ainda uma característica comum (ou tangencial) entre a heteronímia pessoana e a criação de seres e seus estilos, em *Budapeste*, que é aquela de um comprometimento psíquico, (como se sabe, uma das explicações dadas

⁶ Transcrevo aqui uma reflexão de Edu Teruki sobre *Estorvo* que parece pertinente também para esse traço de *Budapeste*. “A partir da instabilidade desses elementos [*oscilação dos significados e desestabilização de identidades e referências*], seria possível uma leitura do romance [*Estorvo*] embasada na teoria desconstrucionista (...), mas sob pena de se desconsiderar a dimensão social que atravessa o romance de ponta a ponta. R Schwarz notou [afirma ainda Edu Teruki] que a ambiguidade injetada pela crítica desconstrucionista nas categorias históricas tradicionais (sujeito, identidade, significado, teleologia etc.) hoje assemelha-se a uma descrição empírica de certos efeitos da falência do projeto de modernização, cuja materialidade, no entanto, escapa ao âmbito meramente discursivo da desconstrução.” OTSUKA, 2001, p. 179 (Nota 24). O texto do Roberto Schwarz que desenvolve essa reflexão é, como registra Edu Teruki Otsuka, “Fim de Século.”

⁷ Costa *inventado*, no livro, uma biografia (não escuta as fitas cassete que contavam a vida de seu cliente) e um estilo para Krabbe, que inclui, inclusive, aqui e ali, a reprodução de um sotaque estrangeiro

⁸ Octavio Paz. “O desconhecido de si mesmo — Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 208. Trad. Sebastião Uchoa Leite.

por Pessoa para o processo de criação dos heterônimos).⁹ Se também em *Budapeste* há referência ao desequilíbrio da psique (paranoias, incongruências), esse ponto tende a se expandir também para o contexto (para o país, ou para esses dois países, Brasil e Hungria, tratados como espécie de duplos complementares¹⁰ e tomados, no âmbito mais pontual ou mais dilatado, por uma atmosfera indefinida, corroída e próxima, muitas vezes, de um delírio agônico.¹¹

Desse modo, se no livro *Budapeste* o asilo para esquizofrênicos¹² é um dos possíveis destinos malversados dos *ghost-writers* (p. 22), sabemos, também, que a profissão de Kriska (a professora que ensina húngaro a Zsoze Kosta¹³ e com quem ele se envolve) é ler para loucos, num asilo.¹⁴

Também aquilo que determina o que seria a *realidade*, em *Budapeste*, será estranhamente tomado por (ligeiros) deslocamentos, vozes que surgem onde não se espera (*ventríloquos*), teatralização (*marionetes*), loucura (*aqualoucos*),¹⁵ ainda que a descrição se tinja também, já aqui, de uma sutil carga de lirismo, se se pode dizer assim: “Realidade eram (...) os fins de noite em Óbuda, a velha Buda (...) e a garrafa de vinho Tokaj que levávamos para beber no seu [de Kriska] divã, ouvindo operetas húngaras”. A essa matéria mesclada se deve acrescentar ainda o jogo de duplicações (seja por similaridade, seja por oposição), presente nos pares Costa/Kosta;

⁹ Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa diz (essa é uma das suas explicações para a heteronímia): “a origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim” Fernando Pessoa. Duas cartas a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos. In: Tabucchi, Antonio. Pessoa mínima: escritos sobre Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984, p. 123.

¹⁰ Ainda que haja também especificidades.

¹¹ O que fica soando “nessa aproximação com o Pessoa é que, nos heterônimos, é possível construir algo que tem coerência; essa coerência é imanente (embora não esteja lastreada em um único eu); já no caso do Costa, parece que até o estilo, que alguém poderia imaginar o último reduto da autenticidade, virou mercadoria e pode ser reproduzido a toque de caixa. Parece que nos dois casos se pode falar de alienação (palavra cuja relação com o psiquismo talvez já tenha sido mais presente), mas parece que a alienação, com sua ambiguidade, significa uma coisa criadora num e, no outro, uma tragédia.”

O trecho acima, de autoria de Paula Alves Martins de Araújo, foi extraído de troca de e-mails em que ela gentilmente leu e comentou este artigo sobre *Budapeste*, pelo que lhe agradeço.

¹² Maria Augusta comenta também a presença, em *Budapeste*, de “formas de representação de um mundo cindido, com traços de loucura” propondo que o termo mais condizente para expressar esse estado seja alienação. Cf. Maria Augusta Fonseca. “*Budapeste*, de Chico Buarque: “Poética e miséria da literatura.” (p. 51) Trad. fr.

¹³ Essa seria a versão do nome José Costa, em húngaro

¹⁴ Sobre a relação entre um psiquismo individual e outro, mais ampliado, ver a Dissertação de Matheus Araújo Tomaz (*Budapeste* no jogo do contra): “Em *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, estariam postas as relações entre o fracasso individual dos narradores e uma ideia de causalidade global que ‘determina a relação entre a estrutura psíquica dos personagens (...) e o curso mesmo da história’” p. 50 [o último trecho entre aspas é de autoria de Dolf Oehler (“O fracasso de 1848”, em *Terrenos vulcânicos*)].

¹⁵ “Realidade eram os passeios na ilha de Margit com suas atrações domingueiras, os aqualoucos do Danúbio, as corridas de carneiros, as marionetes eslovenas, o coral de ventríloquos.” *Budapeste*, p. 69.

Budapeste/Rio de Janeiro; Kriska/Vanda (em relação às quais Costa oscila, indo e voltando da Hungria).

Se a crítica já se deteve muitas vezes sobre a figura do duplo, em *Budapeste*, há ainda um par de personagens que talvez ganhasse, ao ser iluminado em uma de suas faces específicas: Krabbe¹⁶ e o próprio Costa. Lembremos que os dois estão envolvidos com livros (a assinatura de um estará em *O Ginógrafo* e a de outro, em *Budapeste*, o livro que foi editado na Hungria); os dois livros têm trechos (dos poucos a que temos acesso) que são quase repetições; Krabbe lê para Vanda (na imaginação ciumenta de Costa) o livro que assina quando teria ido à sua casa; ao final, Costa lê para Kriska o livro *Budapeste* (em húngaro) e o trecho final e as palavras são praticamente as mesmas (com pouquíssima variação).¹⁷

O trecho que sugiro ler mais detidamente é a sequência em que Costa propõe à sua esposa Vanda comparecer à homenagem que o consulado húngaro fará a um poeta (Kocsis Ferenc).

Chegando ao sexto andar, Vanda e eu nos entreolhamos; eu tinha preparado o espírito para o idioma de Budapeste mais ou menos como ela estava coberta de jóias¹⁸. E nos víamos ali num pequeno hall de elevador, silencioso, iluminado apenas pela fresta da porta do apartamento 602. Mas assim que ousei empurrar a porta, o consulado explodiu em aplausos. Ato contínuo as cerca de cinquenta pessoas no salão, que estavam em pé, voltadas para a janela, **soltaram as costas**, se remexeram, se viraram para os lados e começaram a falar umas com as outras (p. 34-5).

¹⁶ Maria Augusta Fonseca já fez menção ao fato de que Krabbe é caranguejo, em alemão.

¹⁷ Aqui já se nota a cerrada organização do livro, armada, no entanto, para dar a ver os descompassos, o oco, as oscilações, as fungibilidades.

¹⁸ Aqui se tem um dos exemplos da aproximação de aspectos disparatados: preparar o espírito e... estar coberta de jóias. Que as flagrantes diferenças de escopo (espírito e bugigangas) sejam assim aproximadas é um dos pontos que o livro examina, aclarando o modo pelo qual as equivalências (no mercado da literatura e de tudo o mais) se apoderam do que não poderia ser reduzido a denominador comum (mas é). Devo a observação sobre este trecho, também a partir da perspectiva que aqui registrei, à leitura de Paula Alves Martins de Araújo.

Soltaram as costas¹⁹ é expressão deslocada, estranha, mesmo. No relato sobre a noite de homenagem ao poeta, no consulado húngaro, ela volta logo após a leitura de poemas, repetindo (com ligeiras variações) a frase anterior: “Explodiu um aplauso geral, ato contínuo as pessoas **soltaram as costas** (...)”.

A insistência sobre a singular combinação de palavras, e a sua reapresentação em trechos quase idênticos, reforça a tendência às repetições, mas indica, também, que a palavra “costas” aqui começa a se avolumar, adensar, em nossa percepção, como se se quisesse, pelo estranhamento, extrair dela — ou atribuir-lhe ainda — um outro significado na estrutura do livro.

Aqui o leitor talvez comece a procurar encaixe para a estranheza, lembrando que Costa é também uma definição geográfica (que, como tal, *compõe o corpo do país*); e talvez lembre, ainda, que a palavra Costa é raiz de costeira, onde vivem, entre outros animais, os caranguejos que, em alemão, se chamam *Krabbe*. Reluz, aqui, se não nos enganamos, uma relação de contiguidade entre *costa* e *caranguejo*, que também se reconhecerá (e é este talvez o material que interessa ao autor de *Budapeste* salientar) como sendo uma das imagens centrais (e uma das mais lembradas) de um dos livros que pensaram o arco da Formação do país, *Raízes do Brasil*. Ali estão, postos numa pequena organização metafórico-histórica, se se pode dizer assim (o que se desenvolve neste trecho é uma espécie de imagem), *costa* e *caranguejo*.

O trecho, ainda no início do capítulo *Semeador e ladrilhador*, começa por citar carta do padre Manuel da Nóbrega, de 1552: “(...) de quantos lá vieram [Portugal], nenhum tem amor a esta terra (...) todos querem fazer em seu proveito, ainda que seja a custa da terra, porque esperam de se ir’ (...) E frei Vicente do Salvador [continua a nos explicar Sérgio Buarque de Holanda], escrevendo no século seguinte, ainda poderá queixar-se de terem vivido os portugueses até então ‘arranhando as *costas* como *caranguejos*.”²⁰

O trecho parece levar *Budapeste* a um outro sentido, que abarcaria os primeiros passos da colonização e os primeiros caminhos de uma Formação truncada, levando-nos ainda a constatar que a matéria do livro é porosa, e nela se sedimentam

¹⁹ Maria Augusta já enumerou em seu artigo os muitos momentos em que a palavra *costas* aparece. Cf. FONSECA, p. 59.

²⁰ Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936], p. 107. Grifo meu.

sentidos muito dilatados (p. ex., a história da colonização, desde o XVI, que o par José Costa/Krabbe, Costa/Caranguejo repete, como espécie de motivo recorrente — fixando-se na dificuldade que tinha o português de iniciar um planejamento orgânico e integrado da sua colônia²¹, se agarrando à costa). Curioso é então o verbo que acompanha o substantivo *costas* (soltar), como se apenas com essa expressão (“soltaram as costas”) Chico Buarque varresse dois séculos de História da América Portuguesa: o XVI com caranguejos agarrados às costas, e o XVII, em que o colonizador começou (ainda que comedidamente) a adentrar o território (*soltando as costas*), para com isso esboçar os caminhos de uma possível *integração*, fadada, no entanto, nos muitos sentidos que a palavra comporta, a girar em falso (o que parece ser, por sua vez, um dos núcleos também de *Budapeste*).

Que o movimento seja agônico também para essa geografia, que no livro se anima, é o que se pode ver no seguinte trecho: “Desci à avenida Atlântica, chuviscava, a praia estava deserta, as águas escuras e crespas. Busquei abrigo num quiosque, e me perguntei se algum dia saberia viver longe do mar, em cidade que não terminasse assim num acidente, mas agonizando por todos os lados.”

O trecho, que à primeira vista parece meramente comportar as reflexões de alguém sobre suas preferências de moradia, pode também ser lido, com variação, a partir do par caranguejo/costas. Aqui se escutaria, ainda, ecos deste colonizador do XVI agarrado à costeira e, também, a dimensão de sofrimento não de um sujeito, mas de uma cartografia: as cidades acabam ou *em acidente*, ou *agonizando*...

Que José Costa possa ser também, numa espécie de construção alegórica²², a referência a um mapa (país) é algo que — enlaçado à atmosfera de contrações e deslocamentos de *Budapeste*, surge ali textualmente expresso (cf. p. 56).

²¹ No capítulo em que registra a imagem de frei Vicente do Salvador (*caranguejos...*), Sérgio Buarque faz, como se sabe, uma comparação entre a colonização portuguesa e a espanhola, apontando as suas diferenças. Uma delas seria a fundação de Universidades pelos espanhóis ainda no século XVI (a de São Marcos, em Lima, por exemplo, criada depois de apenas 20 anos do início da conquista do Peru). Cf. HOLANDA, 1995, p. 98.

²² Aqui, uma pequena ressalva: sugiro que a espécie de alegoria que se estabelece a partir do par Costa/caranguejo (se visto à luz de *Raízes do Brasil*) não se mantém fixa; e isso não apenas porque haverá trechos do livro que sustentam uma densidade e ambivalência a que a alegoria seria avessa, mas também porque na construção em vertigem dos materiais aqui implicados (em que tudo é mais ou menos equivalente àquilo que lhe é contíguo, formando espelhamentos e duplicidades), também a manutenção de uma estrutura cerrada e constante (a alegórica, p. ex.) não poderia — na sua ordenação — se sustentar sem variações.

Ser o mapa de outra pessoa (essa a expressão utilizada) aponta para um caráter de sujeição e apagamento não muito distante, também, se for lícita a comparação, das condições de trabalho de Costa na agência (se tomarmos a primeira expressão de dependência como imagem). Veja-se como o tópico aparece, na fala de Álvaro, quando, receoso de que Costa reivindicasse a autoria de *O Ginógrafo*, defende nestes termos o anonimato do sócio: faltaria a Costa, frente a Krabbe, “dar mostras de ser ainda o velho José Costa, tão zeloso do próprio nome, que por nada neste mundo abriria mão do anonimato” (p. 90).

A crise de identidade que atravessa todo o livro parece ir de par com a sujeição do eu ao outro, que lhe determina as configurações e comportamento. No limite, as fronteiras entre o outro e o eu tendem a se dissolver, como se aqui também houvesse o desenho de uma situação (psíquica, social, histórica) que faz pesar sobre todos o universo de equivalências e trocas que rege a vida, no mundo de Costa (com ecos sobre o país e sua história).

Se isso (identidade carcomida, situação acuada, transformação de tudo em mercadoria) está presente nas relações de José Costa no Brasil, também o seu retorno à Hungria, para usufruir com inúmeras vantagens o sucesso estrondoso de *Budapeste* (livro ali editado que contém, para sua perplexidade, a sua assinatura na capa — Zsoze Kosta)²³, não lhe trará nenhum conforto, porque a situação em que está enredado perdura, seja qual for o espaço em que ele se ache.

Na Hungria, então, mesmo quando recebido com pompa e circunstância, Costa (ou Zsoze Kosta) continua perseguido por plagiários, pela sensação de estar sendo escrito por outro, de não ter autonomia.

“Meus passos se tornaram vagarosos, eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito” (p. 171).

Tudo o que ele faz já estava previsto, podendo ser antecipado (e algumas de suas frases são praticamente idênticas àquelas narradas anteriormente): “Eu ideava palavras estrambóticas, frases de trás para diante, um puta que pariu sem mais nem menos²⁴, mas nem bem abria a boca, e na plateia algum exibicionista se me antecipava” (p. 171).

²³ A grafia do nome acompanha a pronúncia de Kriska, mantendo, no entanto, também a sugestão de uma duplicidade (em latência).

²⁴ É, como se vê, a mesma frase que ele usou antes, quando Álvaro contratara o terceirizado.

Aqui se acompanha a história, a princípio, não da *formação* de um autor, mas de sua involução.²⁵ Eco disso parecem ser (nos poucos trechos da produção de Costa a que temos acesso, que nos são *mostrados*) os títulos de livros e capítulos da sua lavra. A partir deles (que reunidos formam conjunto derrisório), percebe-se o tipo de literatura que ele deveria criar e produzir: “Sinfonia das Ninfômonas”, “Crepúsculos Especulares”, “Intróito Ornítico”, “Inventário Passional”, “Apoteose dos Poetas”.²⁶ A isso ainda se poderiam adicionar (porque pertencendo ao mesmo âmbito empolado dos nomes de livros e capítulos) as estruturas castiças, que soam como dó de peito: “na plateia algum exibicionista *se me* antecipava” etc.

Ele vive, até aqui, como alguém que tem algo de fantoche de outro, que tem esse seu aspecto oferecido em espetáculo aos demais (a um *exibicionista*, p. ex.), que então podem usar aquilo de que é composto (estilo, ideias, frases) sem mais. Essa é a toada repetitiva e agônica que acompanhamos e que passa dos exercícios canhestros de um ghostwriter (no início do livro) à autoria de um romance que tem seu nome na capa, mas que ele não reconhece como seu.

Até que algo diverso acontece:

Kriska: “(...) me pediu que lesse o livro [Budapeste, editado na Hungria] Como? O livro. Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. (...) Porém numa obra literária deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor.

O pedido de Kriska abre então no que se narra uma distinta inflexão: num livro tomado pelo desenho abstrato de repetições, generalizações, duplicidades, alegorias, entra em cena a singularidade, o que é concreto — as nuances do livro que se deixariam apreender a partir da *voz* (do suposto escritor).

²⁵ Sobre a derrocada da ideia de Formação (latente no trecho que comentamos) ver também a Dissertação de Matheus Araújo Tomaz (*Budapeste* no jogo do contra), especialmente a p. 63 (em que ele faz um mapeamento de como isso adquire formalização concreta nos romances *Essa gente* e *Budapeste*) e as páginas 83 e seguintes.

²⁶ Uma perspectiva crítica sobre esse material vem de Kriska, que, não sabendo que *Tercetos Secretos*, do poeta Kocsis Ferenc, fora escrito anonimamente por Kosta, diz a ele que o livro não parece húngaro (não tem cor local, poderíamos acrescentar).

Se a menção à voz é importante na literatura (na poesia mas também na prosa), certamente ela tem aqui conotações específicas se lembrarmos que o autor que dá forma a essa matéria de muitos narradores (Sr. ..., Kosta, Costa, Krabbe) desde cedo organizou a sua expressão em torno também da voz (e de seus desenhos e apoios, na composição).

Dando início à leitura (ele lerá para ela o livro todo), Kosta passa pelas palavras húngaras primeiro com dificuldade: “me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras *deslocadas*. Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu” (p. 173).

É neste ponto que, em função de uma qualidade específica e singular do texto que tem em mãos, algo parece romper, a partir de uma forma ou estrutura recortada, os esquemas anteriores, repetitivos, truncados:

“Por ser *preciso o relato e límpido o estilo*, eu já não hesitava em narrar passo a passo a existência tortuosa daquele eu. (...) E a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumaçado, cheguei mesmo *a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro*. Eu usufruía os *fraseados, a melodia do meu húngaro*, eu me deliciava com *minha voz*.”²⁷ Percebe-se que aqui se deu uma inflexão, uma modulação. A passagem da literatura que Costa escrevia antes (de que são representativos os títulos rebuscados e caricaturescos) para o *relato preciso e o estilo límpido* (p. 173) do texto que agora ele pode reconhecer como seu toma vulto, neste momento do livro, parecendo demandar, também por isso, aclaramento.

O que estaria em jogo, nesse passo? Poderíamos pensar, talvez, numa tensão entre a expressão postiça, grandiloquente (não soando como húngaro, diria Kriska do livro que Kosta escrevera para Kocsis Ferenc) e uma espécie de acerto no tom (o estilo límpido, o relato preciso), ou “justeza decantada.”²⁸

Se a origem da guinada de Costa para a aceitação da expressão desbastada (a partir da leitura do livro de *estilo límpido*) não está dada ou firmemente assentada

²⁷ p. 173, grifos meus.

²⁸ Lanço mão, aqui, da expressão de Roberto Schwarz sobre a poesia de Chico Alvim. Cf. “Orelha para Francisco Alvim”, em *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

(pelo contrário, ela parece surgir quase que sem chão, quase de modo inverossímil), talvez não seja equivocado procurar, aqui, qual seria a paisagem, o contexto que daria sustentação à transformação (para a qual parece ter relevância a forma, a estrutura do texto que Kosta agora lê).

O que ressoaria aqui, se pensarmos numa história pregressa de textos e modos de composição, que pudesse sustentar (ou deitar as bases para) a mencionada *limpidez de estilo*? Seria possível pensar, talvez, o percurso do próprio Chico Buarque, e a guinada que representou para ele a escuta da voz e violão (*precisos — ou límpidos*, no vocabulário aqui em pauta) de João Gilberto em “Chega de saudade”? Ou o caminho de Drummond, que, saído do Penumbriismo, nos anos 20, chega à estrutura desbastada dos versos de *Alguma Poesia* (e mais tarde, às inflexões de um lirismo objetivado e transitivo em *A rosa do povo*)? Ou a via de Bandeira, que, partindo de uma expressão ainda parnasiana, em seu início, alcança uma expressão na qual, ao estilo límpido se somaria uma acabada simplicidade? ²⁹

Se couber a analogia e aproximação aqui esboçadas (a que se poderia somar, ainda, o estilo depurado da própria historiografia ou ensaísmo brasileiros, entre outros exemplos), talvez haja algum sentido, então, na passagem (que se narra miudamente, em tom menor) de não autor a autor, que o trecho acima, de *Budapeste*, parece recuperar, abrindo-se, em sua sugestão, também para o patamar mais amplo que pensa não apenas a formação de um autor em particular, mas, a partir dela, também a configuração de um sistema literário; isso sem deixar de comentar, no passo frágil (quase inverossímil) pelo qual um eu se reconhece aqui como autor do livro que apenas levava sua assinatura na capa, as incongruências e instabilidades do processo.

Em *Budapeste*, é como se a cena final ensaiasse as duas possibilidades — a formação concluída e a sua falta de organicidade. Algo se completou, mas o passo está

²⁹ Sobre a relação de *Budapeste* com poetas e prosadores brasileiros, ver também o texto, já citado, de Maria Augusta Fonseca (principalmente, com relação a Bandeira).

impregnado, igualmente, de fragmentação, truncamento, esfacelamento³⁰.

O que se refletiria na matéria que se quebra em fragmentos (Kosta/Costa, Rio/Budapeste, Vanda/Kriska etc.), nas idas e vindas constantes de Costa (entre Rio de Budapeste), na narrativa que segue aos solavancos, de modo incongruente. Nesse sentido (do qual não está excluído um lastro agônico), é bastante singular que a não organicidade seja também o que dá lastro a uma das figuras/imagens que nos pareceram centrais em *Budapeste* (a partir do par Costa/Krabbe, costa/caranguejo), que parece condensar, com a alusão ao início malfadado da colonização, esse entrave recorrente na cultura, na sociedade, no país. É também em função dessa difícil matéria que a envergadura da construção de um autor (na última cena do livro) permanece, em *Budapeste*, um passo frágil, ambivalente, como se o romance de algum modo enfatizasse, ao final, projetado no pequeno quadro que articula, de modo instável, autor (de frágil constituição), obra (em húngaro, dificultando a princípio a leitura) e público (reduzido neste momento à figura da Kriska), os caminhos truncados e combalidos da formação de uma autoria ou mesmo, se couber aqui o quadro maior, de um sistema.

Até aqui, comentamos a transformação, não desprovida de ironia e fragilidade, de um não autor em autor (Kosta, que passa a se reconhecer como autor do livro que lê).

Escrevemos, acima, que a passagem em que Costa se reconhece como autor do livro tem um caráter instável. Gostaríamos, aqui, então, de considerar agora o outro lado da figura. Pois a autoria (reconhecer-se como autor) parece, ali, a despeito das dificuldades, se firmar em *algum plano* (amparada, talvez, pelo contato com o *estilo límpido e relato preciso* do texto? pela presença de Kriska? pelo espaço recolhido e a salvo dos percalços de fora, inaugurando, em *Budapeste* – romance todo tomado pelo que é incompleto, ou desmorona, ou soçobra, uma nota positiva?). O

³⁰ O que aqui encontra representação ecoaria talvez algo que também Roberto Schwarz pontuou, quando refletiu sobre *Formação da Literatura Brasileira* (com ênfase sobre as intermitências, os deslocamentos envolvidos no processo): Antonio Candido, “por um lado, enquanto tarefa, considera que a etapa da formação está concluída e que seu prisma já não tem razão de ser: a literatura brasileira existe e a rarefação da vida colonial foi vencida. Não obstante, em outro âmbito [segue Roberto], a formação do país independente e integrado não se completou, e é certo que algo do déficit se transmitiu e se transmite à esfera literária, onde a *falta de organicidade*, se foi superada em certo sentido, em outro continua viva”. R. Schwarz, “Os sete fôlegos de um livro”, em *Sequências brasileiras. Opus cit.*, p. 53.

quadro é ambivalente, pois, ainda que se reconheça a fragilidade de tal construção, ela se efetua, se firma³¹ (e caberia então entender como essa nota positiva, a princípio dissonante, funciona com relação ao restante do livro).

Aqui, então, uma pergunta parece se impor. Tendo construído sobre a não organicidade o seu livro *Budapeste* (sobre as dissonâncias, cacofonias, dilaceramentos a que é submetida a língua, a cultura, os cidadãos, o país), como teria sido possível o passo final ensaiado pelo seu autor (Chico Buarque), em que um narrador (Kosta) pode ainda percorrer, *em momento central*, uma espécie de miúdo e estilizado processo formativo (reconhecendo-se como autor do livro que lê)? Como se dá esse processo, do ponto de vista da difícil construção (também quanto à verossimilhança) que isso implica?

O passo (a transformação em autor do livro) parece exigir, até certo ponto, uma suspensão da descrença (de Costa, e também nossa); mas talvez isso se faça com o amparo de uma espécie de tonalidade lírica (se se pode dizer assim), que vai tomando a cena (a música, a cena idílica da leitura feita para a mulher amada, o ambiente recolhido etc.); é no interior de uma atmosfera de *lirismo* que ele se aceita como narrador de um *romance* (o que embaralha os gêneros); o lirismo que surge aqui é ainda, por sua vez (pontuemos), tingido de uma leve e sutil ironia, que vai costurando tudo (a leitura, a aceitação de autoria, a formação de um autor, a atmosfera amorosa), como se de algum modo a ironia, estranhamente misturada ao lirismo, trabalhasse também nessa espécie de suspensão da descrença, tornando possível que alguém tão desvalido como José Costa agora possa se entender como autor do livro que lê.

Vejamos mais uma vez o trecho já transcrito, tentando mapear suas inflexões:

“E a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumado, cheguei mesmo a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro. Eu usufruía os *fraseados*, a *melodia* do meu húngaro, eu me deliciava com minha *voz*.”

Se aqui voz, melodia, fraseado delimitam os campos da música, mas também (num certo recorte) da literatura, percebemos que a sustentação de melodia e musicalidade se expande também para momentos imediatamente anteriores (na cronologia daquele espaço de tempo no livro): assim, no dia da leitura que Kosta faz

³¹ O reconhecimento da autoria do livro (*Budapeste* húngaro) é sustentado até o fim no livro *Budapeste* (editado no Brasil), sem variações.

do livro, Kriska “a tarde inteira *cantou canções* de outras primaveras, de noite *ninou* a criança no quarto de Pisti, (...) numa camisola de seda se deitou comigo. E me pediu que lesse o livro.”

O espaço em que um personagem (Costa) se reconhece como autor (do livro que lê) é então precedido e acompanhado por uma atmosfera que tangencia a dimensão musical, lírica, a partir de pequenos pontos de inflexão: as “*canções* de outras primaveras”, as canções de *ninar*, o recolhimento amoroso no espaço íntimo, a salvo dos assuntos do mundo.

A leitura e a aceitação de autoria tomarão vulto, então, num espaço preciso, cuidadosamente construído: o da atmosfera íntima, recolhida, lírica,³² que é também (como já apontado anteriormente, com relação a este trecho), atravessada de ironia, sem que essa ironia a destrua ou corrompa — como se o resultado da incidência de uma breve visada irônica contribuísse aqui para a leveza da expressão, que afirma matéria evanescente, não categórica, tomada então por um *tempo da delicadeza*.

Se assim for, caberia perguntar se o trecho que se abre à poesia isolaria esta parte de *Budapeste* de todo o terreno de descompassos, inquietudes e truncamentos do restante do livro. A resposta tenderá a dizer que não, tomando assim a dimensão lírica em sua relação constitutiva também com o contexto (mesmo que conturbado) em que surge.

Vejamos como isso se desenvolveria, no texto.

Se já se disse do poema lírico que “seu distanciamento da mera existência torna-se medida do que há nesta de falso e de ruim,”³³ então justamente a distância que a expressão lírica toma do mundo e de suas mazelas desenharia, pelo recuo em relação à realidade — opaca e hostil —, a razão do seu recolhimento, que por sua vez exporia, por essa via, na harmonia do poema (e portanto, em negativo, pelo avesso), as incongruências e dissonâncias do mundo, da realidade.

Em protesto contra a hostilidade de uma realidade específica “o poema enuncia [diz ainda Adorno], o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente.”³⁴

³² Também para José Miguel Wisnik, o livro termina com um influxo de Lirismo. Ver de Mikhail, Zsoze, “O autor do livro (não) sou eu”. *Teresa*. [4]. São Paulo, p. 394-397

³³ Adorno, “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, em *Notas de Literatura*, p. 69.

³⁴ Adorno, *opus cit.*, p. 69.

Se nos orientamos por essa reflexão, então a última cena de *Budapeste* conteria também, e não ocasionalmente, o movimento agônico do livro, transformado, agora (pela via *negativa*, oposta, deste momento recuado), em inflexão de lirismo.

“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.”³⁵

Se na primeira vez em que essa frase aparece (p. 48) o que havia era a notação de uma instrumentalização (o gesto — **me fez beber** a água [uma mandinga³⁶] —, levado a cabo por Teresa na narrativa de Krabbe, em *O Ginógrafo*, deveria produzir uma intencionalidade — a retenção do amado —, sendo portanto, por assim dizer, racionalmente organizado em função dos fins pretendidos), na variação da frase no momento final de *Budapeste* — **me deu de beber...** — a delicadeza do gesto transforma as palavras em *imagem* (elas *dizem/são* presença e permanência do amado). O recinto, a melodia e a voz, então, se adensam, sustentando, talvez, frente ao esgarçamento e desmoronamento de tantas esferas (que o romance também persegue, página a página, com obstinação), o sonho (lírico) de uma outra realidade.³⁷

REFERÊNCIAS

ADORNO, Th. “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, em *Notas de Literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003. Trad. Jorge de Almeida.

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

FONSECA, Maria Augusta. “*Budapeste* de Chico Buarque: poética e miséria da literatura.” Título trad. fr.: “*Budapeste* de Chico Buarque: poétique et misère de la

³⁵ Esta é a frase final do livro.

³⁶ Sobre esse ponto, transcrevo nota 45, p. 65, do texto citado de Maria Augusta Fonseca: “(...) no contexto do livro do Krabbe, em que o trecho [sobre leite e água] aparece pela primeira vez, José Costa ensombra uma mirabolante operação química, numa mistura de vinho alemão (*Liebfraumilch*) com palavras de mandinga da cultura popular, na esfera da conquista feminina — ‘dar de beber a água [...]’” O esclarecimento sobre esse ponto teria vindo (como também nos conta Maria Augusta na mesma nota) de Iná Camargo Costa.

³⁷ Aqui retomo, com ligeira variação, a frase de Adorno.

littérature”.Texto apresentado no “Colloque International sur *La Littérature Brésilienne Contemporaine (de 1970 à nos jours)* – Université de Haute Bretagne — Rennes 2 et à la Maison du Brésil à Paris, 5 a 7 de maio de 2004. Traduzido para o francês para publicação. em: *La Littérature Brésilienne Contemporaine (de 1970 à nos jours)*. Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 49-65. (Organizadoras: Rita Olivieri Godet e Andrea Saad Hossne).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936].

MIKHAIL, Zsoze. “O autor do livro (não) sou eu”. *Teresa*. [4]. São Paulo, 2004, p. 394-397.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*. Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001.

PAZ, Octavio. “O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 208. Trad. Sebastião Uchoa Leite.

PESSOA, Fernando. “Duas cartas a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos.” In: TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984, p. 121-128.

SCHWARZ, Roberto. “Orelha para Francisco Alvim”, em *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

IDEM. “Os sete fôlegos de um livro”, em *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TOMAZ, Matheus Araújo. “Budapeste no jogo do contra. Um estudo literário sobre a paranoia objetiva em Chico Buarque.” Dissertação de Mestrado no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2021.

Betina Bischof é Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP e desenvolve pesquisa na área da Poesia e da Literatura Comparada. Publicou recentemente o texto “Leitura de ‘Anúncio da rosa’”, sobre a poesia de Drummond, além do ensaio “Poema tirado de um quadro de Brueghel”, sobre as relações entre literatura e pintura (Breughel e William Carlos Williams).