

# *BUDAPESTE* DE CHICO BUARQUE: POÉTICA E MISÉRIA DA LITERATURA<sup>1</sup>

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i42p61-81>

**Maria Augusta Fonseca**

## RESUMO

Com foco em *Budapeste* de Chico Buarque esta leitura busca discutir diferentes questões que envolvem produção literária e mercantilização da literatura, implicando relações entre arte e falsificações artísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Budapeste*; Chico Buarque; arte; sociedade; falsificações artísticas.

## ABSTRACT

Focusing Chico Buarque's *Budapeste*, this reading seeks to discuss different issues involving literary production and the commodification of literature, implying relationships between art and artistic counterfeiting.

**KEYWORDS:** *Budapeste*; Chico Buarque; art; society; artistic counterfeiting.

---

<sup>1</sup> Texto apresentado pela Autora 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). Na presente versão optou-se por suprimir as linhas iniciais do parágrafo de origem. No mais, mantém-se o texto na íntegra.

“A arte é o modo mais elevado e adequado  
de autoconsciência da humanidade.”  
(*Estética VII*, G. Lukács)<sup>2</sup>

“[...] sei que *D. Casmurro*, antes de ser escrito, já estava  
inteirinho num dicionário qualquer: bastava arrumar-lhe  
as palavras de determinado jeito [...]”  
(*Como aprendi o português e Outras aventuras*, Paulo  
Rónai)

## Arte e mercado

**D**e forma abreviada, a história que se conta em *Budapeste* (com marcas temporais de nossa atualidade), gira em torno da vida profissional e amorosa de José Costa/Zsoze Kósta (representado em duplo registro linguístico), com seus encontros e desencontros, posto num incessante renovar de peripécias, em espaços determinados pelas cidades do Rio de Janeiro (Brasil) e Budapeste (Hungria). O relato recobre a vida adulta do personagem, num período aproximado de 20 anos. Doutor em Letras, que trabalha como escritor anônimo (*ghost writer*), José Costa é um dos donos da *Cunha & Costa Agência Cultural*, em sociedade com Álvaro da Cunha. Conhecido dos tempos da faculdade, o sócio detectara desde então o pendor literário de Costa, pela diversidade de trabalhos que escrevia para seus colegas. Hábil nos negócios, Álvaro da Cunha tornou-se o agenciador e manipulador do sócio e dos lucros da empresa, sempre a forjar engodos, e dissimular em benefício próprio: “De qualquer maneira, ao alardear na praça a nossa fábrica de textos, tinha agora o

---

<sup>2</sup> LUKÁCS, Georg. *Estética* (VII). Barcelona, México: Ediciones Grijalbo, 1966. Trad. Manuel Sacristán.

cuidado de omitir meu nome; caso lhe perguntassem se não seria ele mesmo, Álvaro da Cunha, o versátil literato, baixava a cabeça e resmungava: deixa isso para lá.”<sup>3</sup>

Brasileiro, morador de um bairro nobre do Rio de Janeiro, José Costa casou-se com a ex-colega Vanda, agora transformada em apresentadora de telejornal do horário nobre. Tiveram um filho, Joaquinzinho. Tempos mais tarde, Costa envolveu-se com Kriska Fülemlé, a bela professora de húngaro que ocasionalmente conheceu em Budapeste. Separada do marido, ela vive na cidade nova (Pest) com o filho Pisti. Ao final, José Costa irá se decidir por ela, que também espera um filho seu, assim trocando de amor, de cidade, de país, de língua, numa aventura rocambolesca, de “tudo bem quando termina bem”. Nos termos em que está colocado, seguindo peripécias e reviravoltas das comédias burlescas, o final é inesperado, tendo como consequência o estrondoso sucesso do livro *Budapest*, lançado na cidade homônima, e que circula na capital húngara sob a assinatura de Zsoze Kósta (transcrição do nome do personagem na língua magiar).

Essa narrativa na primeira pessoa, autobiográfica, explora por caminhos labirínticos o motivo do duplo, expandindo-o em muitos níveis, e em sucessivas variações, que vão dos recursos expressivos e construtivos, nisso incluindo o foco narrativo. Na miscelânea dos modos de dizer, ainda, a obra funde o burlesco e o lirismo, a ironia e o pastiche, o drama e o romanesco. No que diz respeito a quem narra, embora a autoria deva ser atribuída a José Costa, a constatação cabal é arriscada, tantas são as artimanhas que o escondem. É como se o leitor, ao seguir-lhe as pistas, pisasse num terreno incerto, que o leva ainda a pensar num embuste, em sonho, alucinação, na esfera de um insólito surreal, mas sempre coerente com a problemática do anonimato que a narrativa engendra. Vista assim, a fala do narrador recobre do logro (sugerindo uma obra de punho alheio) à loucura (o narrador como alguém incapaz de se reconhecer), e passa da problemática ficcional, às sinalizações da realidade externa nela apresadas. Por exemplo, no último capítulo, pela voz do narrador, temos uma seqüência de negativas: “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu

---

<sup>3</sup> *Budapest*, p. 17.

não tinha escrito aquele livro.”<sup>4</sup>. Na continuidade, porém: “Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, não hesitava em narrar passo a passo a existência tortuosa daquele eu.”<sup>5</sup>. Adiante, na página final: “[..] agora eu lia o livro no mesmo instante em que o livro acontecia.”<sup>6</sup> Por esse foco desnorteante “a continuidade da realidade parece interrompida”<sup>7</sup>. Nesta última passagem, poderíamos identificar traços de desagregação, uma vez que o narrador parece eliminar as fronteiras, para fundir realidade e ficção. Também, será permitido considerar essa perspectiva narrativa como fala intencionalmente escorregadia, enganosa. Dessa perspectiva, embutem-se ainda formas de representação de um mundo cindido, com traços de loucura, embora de aparência racional, já que virtualmente duplicado. No caso, talvez o termo mais condizente para dizê-lo seja, mesmo, alienação. E, no variado constelar desses duplos do universo ficcional regido por falsas aparências, José Costa-Zsoze Kósta é peça-chave, a resumir uma parte substantiva dos problemas que a obra coloca.

Coerente com a própria história, que registra os deslocamentos do personagem em viagens pelo mundo, o fragmentário é por sua vez parte consistente na estrutura da obra, a orientar até mesmo a nomeação dos capítulos. E aqui vale destacar: os títulos das sete partes do livro são pedaços de frases extraídas do parágrafo de abertura. Desprendidos do corpo do texto, de modo inusitado, corroboram o sistema de inversões que povoa a narrativa. Vale observar que tanto o primeiro — **Devia ser proibido** —, quanto o quinto — **Grande senhor**, foram subtraídos do fraseado inicial. Os demais, arrancados do texto em progresso, além de darem visibilidade ao fragmentário, reforçam o procedimento de repetição e variação (lexical, sintática, etc.), conforme se observa: **No caso das crianças**, o título é extraído da frase em curso: “Nova reviravolta **no caso das crianças** [grifo MAF] dos olhos furados.” Em, **Havia nevascas**: “O avião demorou a decolar, **havia nevascas** pela Europa, [...]” O último, **Escrito aquele livro**, machadianamente composto por negativas, o título foi

---

<sup>4</sup> Ob. cit. p. 167.

<sup>5</sup> Ob. cit., p. 173.

<sup>6</sup> Ob. cit., p. 174.

<sup>7</sup> HAUSER, Arnold. *Origen de la literatura y del arte modernos III*, Madrid: Guadarrama, 1974, p. 212.

figgado de um fragmento do final da oração: “A capa furta-cor, [...], eu não tinha **escrito aquele livro**”.<sup>8</sup>

O procedimento, regido por repetições e variações, se espalha pelo campo sintático, fonológico, lexical (por vocábulos e frases), E, por meio dele, o artista tanto assegura o veio poético, como reforça a imagem de um mundo que se repete e que, por formas variantes, se reafirma enquanto farsa. O plano construtivo também se organiza com base nesse traço dominante, que ora se faz presente no aparato de enumerações, ora compõe com o caudal de interferências em língua estrangeira, passando do diálogo, para a fabulação, num fraseado que serpeia, num vaivém dos ritmos sincopados. A história assim construída de modo complexo, e farta em ambiguidades, tem como base uma escrita sinuosa, a traduzir certo ziguezaguear de memórias (da língua à vida da personagem), com suas quebradas, acomodando histórias dentro da história. A própria língua fala de si mesma e do mundo em torno do personagem por um conjunto de expressões feitas (“dar na telha”, “fazer de morto”, “assim-assim”), arcaísmos e termos em desuso (“quedar”, “quicá”, “encafifar”, “amargosa”), formas coloquiais (cadê?, “cara”), modismos (“amanhã a gente pinta”), vocábulos peregrinos (“panetone”, “delicatessen”) com ou sem adaptação à fala local, invadem o território da fala brasileira.

Outros elementos da organização interna merecem ainda atenção. Em destaque a miscelânea discursiva, comportando uma babel de vozes, diferenciadas por sotaques, reproduções de palavras estrangeiras, distorções da fala, transcrições sonoras: “o Otchi Tchiornie que cantava em russo”; “o maître não se deu por achado; fez um ô gutural [...]”; “Mas que calor ooô ooô... no elevador já se ouvia a marchinha de carnaval.”; “[...] mandei flores e um bilhete: Querida Kriska, em Budapeste eternamente estou, Kósta”. Em meio ao vozerio, encontram-se referências paródicas, Camões, Poe, Hino Nacional: “estava posto em sossego”; “devia ser uma palavra arcaica, derivada da voz de alguma ave noturna”; “ao som de um mar”.

A mais singular, porém, envolvendo a pronúncia do vocábulo *fecske* (andorinha) — no contexto *Fecske* é marca de cigarro —, está voltada para uma discussão entre o

---

<sup>8</sup> Grifos MAF.

narrador (que é estrangeiro) e um camponês húngaro. Assim, o relato e a reprodução do diálogo: “Corrigi-o: com licença, cavalheiro, a pronúncia correta é fecske. Mas ele teimou: facskë. Apontei a propaganda ali na cara dele, mostrei-lhe o desenho da andorinha, sublinhei a marca, letra por letra: é fecske, não sabe ler? E ele, grunhindo: facskë. É fecske. Facskë.”<sup>9</sup> Tudo leva a crer que nessa passagem Chico Buarque evoca o autor de “Andorinha Andorinha”, Manuel Bandeira. Mas não pela coincidência aparente que o título da obra de pronto sugere, senão porque alude a uma história passada, envolvendo uma correção de pronúncia, seguida de caçoada, por um professor do futuro poeta (ainda menino), a propósito de variante sonora do nome de um rio recifense: Capibaribe (na voz de Bandeira), Capiberibe (na voz do professor). Ao explorar a sonoridade no poema “Evocação do Recife”, o intuito não foi apenas o de se “vingar”, mas nele imprimir uma “intenção musical”, afirma o poeta: “Capiberibe a primeira vez com *e*, a segunda com *a*, me dava a impressão de um acidente, como se a palavra fosse uma frase melódica, dita da segunda vez com bemol na terceira nota.”<sup>10</sup> A referência paródica não é mero acaso, coincidindo na variação vocálica, e ecoando na ação. Neste sentido, Chico Buarque torna o recurso próximo daquele, seja porque explora a musicalidade de uma língua, seja por remeter a inflexões da oralidade, seja assegurando o poético. Em outra passagem, de volta ao mesmo tema, parece corroborar a hipótese: “Eu não sabia escrever poesia, todavia estava escrevendo um poema sobre andorinhas. Sei que era poesia porque intraduzível, a não ser para o dialeto *székely*, onde na palavra andorinha, *facskë*, também soa esse bater de asas, *fecske*.”<sup>11</sup> E o dialeto *székely* é o húngaro da Transilvânia, falado pelo camponês da contenda.

A enunciação é ainda devedora de neologismos lexicais, “frouxo de riso”, “instane oco”, “gritou palavras góticas,”<sup>12</sup> de termos estrangeiros já adaptados, como “champanhe”, e de muitos outros empréstimos linguísticos, usados sem ajuste ou indicações de contraste, “watts”, “crooner”, “summer jacket”. Este último recurso traz

---

<sup>9</sup> Ob. cit., p. 132.

<sup>10</sup> BANDEIRA, Manuel. “Itinerário de Pasárgada”, in: *Seleção de Prosa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 314.

<sup>11</sup> *Budapeste*, p. 133.

<sup>12</sup> Ob. cit., p. 87.

um elemento problemático para o fluxo narrativo, como sinal contrário no trânsito entre línguas. Visto na particularidade de *Budapeste* esse processo dinâmico de enriquecimento do léxico vernáculo, contraditoriamente contribui para fragilizar a língua nos seus traços de identidade, sendo um índice de miséria expressiva, considerando o mundo em que gravita o personagem. Por certo a leitura depende de particularidades da obra e de seu contexto. De modo positivo, por exemplo, tal procedimento na poesia de Murilo Mendes foi lido como recurso poético natural e insólito: “não recorrendo às tabuletas prudentes do grifo, da aspa, do destaque de citação — mas fundindo os contrários e uniformizando na universalidade da linguagem poética os particulares de cada língua.”<sup>13</sup> No caso de *Budapeste*, determinantes ou não de atualização tecnológica (configurando registro do atraso), os termos embutem uma relação de dependência, de subserviência cultural “abriu o meu book”, “o menino comia waffles”, “ela estava no residence”, “era um upgrade na carreira”, quase sempre um gesto apelativo de prestígio, como um desejo provinciano de se parecer com o estrangeiro, embora não com qualquer estrangeiro, apenas com aquele que detém poderes econômicos sobre nós, o que muda a feição do apelo e da outra face que almeja.

Observado de uma perspectiva histórica, misturam-se no texto registros de outros tempos, de outras influências culturais. A presença da língua francesa é o exemplo mais visível — “abajur”, “champanhe”, foneticamente ajustados, “réveillon”, sem ajuste. Os vocábulos de empréstimo recente estão corretamente grafados, de acordo com a língua de origem, fluindo sem aspas ou itálico. A transcrição abusiva por certo põe em risco a consciência do uso, e é determinante de propósitos. No caso, o desacordo fonológico cria uma situação de impedimento e traduz modos de o falante se relacionar com a própria língua no cotidiano: *lobby, jeans, jogging, residence, upgrade, shopping center, t-shirt, blush, pancake, laptop, jet lag, book, dancing, room service, skinhead, tie break, talk show, gay, smoking, marketing*, e outros mais. Sendo a enunciação de natureza social, a narrativa fica desestabilizada na base, reforçando o fragmentário e adensando o tema da desarticulação, aqui entendido como metáfora

---

<sup>13</sup> CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”, in: *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, p. 60.

da sociedade em que vive o protagonista. Diga-se, porém, que o narrador tece por vias travessas, ao acentuar o aspecto abusivo dos empréstimos, tingindo o contexto com dose de humor, num indicativo de distanciamento.

Nesse particular, contracenando com o enxame de americanismos, *Budapeste* abriga em plano variante uma intromissão insólita e esta, sim, poeticamente fecunda, que é a da língua húngara, por vocábulos, expressões, frases feitas, nomes próprios, sons expressivos. No caso, seguimos pelo fio do narrador uma trajetória nada trivial, que vai do aprendizado ao domínio da língua, dando outra feição à ordem de questionamentos e rearticulações no trato poético. Assim, a sintaxe desfeita pode ser proveniente de um aprendizado: “Aqui amigo Kósta!”; “Querida Kriska, em Budapeste eternamente estou, Kósta”; “Motivo qual vos detém?” As desarticulações provenientes do aprendizado são justificadas no arcabouço do relato: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã [...] telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase.” “[...]. Disse enfim ter entendido que eu chegaria pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha, depois um joelho, e a piada nem tinha essa graça toda.”<sup>14</sup> A atenção para a musicalidade, um privilégio da iniciação: “Era a sonoridade do idioma húngaro que se abria para mim [...]. Vibravam as vozes húngaras ao meu redor, sem suspeitar que expunham a um intruso os seus segredos. E por ignorar os significados, com mais nitidez eu percebia as inflexões da língua; [...]”.<sup>15</sup> Tempos depois, o reconhecimento: “Hoje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase. Quando de noite começo a murmurar sozinho, a suspeita de um ligeiríssimo sotaque aqui e ali muito me aflige.”<sup>16</sup>

Ao lado desses estranhamentos linguísticos, que reforçam a sonoridade e o ritmo narrativo, do fragmentário, das repetições, os jogos enumerativos somam-se como um traço estilístico de peso. Tal procedimento de construção comporta sequências de ações e de objetos lexicalmente dissociados, que reforçam o desarrumar das partes, mas iluminam o entorno social. Formadas por elementos

---

<sup>14</sup> *Budapeste.*, p. 5.

<sup>15</sup> Ob. cit., p. 35.

<sup>16</sup> Ob. cit., p. 6.

heterogêneos, traduzem o que L. Spitzer chamou de “enumeração desarticulada”.<sup>17</sup> Assim, o resumo do noticiário: “ministério, frente fria, gasoduto, hecatombe, tie break...”<sup>18</sup>; ou esse enfeixar de ações: “[...] fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía da Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa.”<sup>19</sup> “Para contornar a piscina atravessei grupos de bêbados, de cheiradores de éter, de políticos, de americanos, de gays: [...]”<sup>20</sup>

Nesse mascateamento literário, condizente com a linha de produção da “fábrica de textos”, até o elogio faz parte, posto que interessado. O sócio-agente é exemplar: “abria um book com meus artigos e proclamava: José Costa é um gênio.”<sup>21</sup> A finalidade do elogio é a de fazer propaganda para impressionar empresas, autarquias, fundações, sindicatos, clubes, churrascarias, academias não importa. Do Presidente da Federação das Indústrias ao ministro do Supremo Tribunal Federal, não há triagem quanto aos fins no trabalho de encomenda, desde que paguem. Como se trata de manipulação de fórmulas, de automatização de procedimentos, que constroem a invenção, é possível substituir o outro, copiar seu estilo, como quer astutamente o sócio. Ou, na expressão do narrador, “terceirizar” procedimentos para afastá-lo do empreendimento, assim entendendo que não é mais peça essencial. E Álvaro da Cunha se aplica mesmo em adestrar mãos alheias para imitar o estilo de José Costa e afastá-lo da partição dos lucros, em mais uma de suas manobras. Em desconforto, José Costa confirma: “Era como ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação”.<sup>22</sup> Nesse conjunto estruturador, em que o sentido de imitação é o da cópia rasante, o negócio explica a que vem. Na contraface, porém, se esconde um enigma do fazer.

Nesse mundo aparentemente sem história coletiva, a contradição pode estar no próprio traçado autobiográfico: “[...] ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o

<sup>17</sup> SPITZER, Leo. *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid: Gredos, 1968, p. 256. Trad. esp.

<sup>18</sup> *Budapeste*, p. 97.

<sup>19</sup> Ob. cit., p. 38.

<sup>20</sup> Ob. cit., p. 110.

<sup>21</sup> Ob. cit., p. 16-17.

<sup>22</sup> Ob. cit., p. 24.

sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele.”<sup>23</sup> Pelos meandros do relato e dos conflitos profissionais do protagonista José Costa, temos expressos sentimentos que oscilam entre vaidade melancólica e imaginação pueril: “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 na sombra.”<sup>24</sup> Nessa cadeia de inversões, o cliente é sempre um autor de mentira, e o autor é relegado a sombra de si mesmo. No baralhamento, o eu que narra veste a máscara do outro (para quem escreve), assim transmutado em escritor-sombra; de sua parte, o outro finge ser o escritor (autografa livros até mesmo para seu *ghost writer*), ocupando sem pudor o lugar do outro.

E, diga-se, o mascatear de obras sempre depende da “estratégia de marketing”, que no raciocínio pragmático de Álvaro da Cunha, serve para “otimizar o produto”.<sup>25</sup> Aqui vale destacar (porque pândegos) títulos de sucesso de José Costa, assinados por outros: artigos, como *A Madame e o Vernáculo*; romances, como *Inventário Passional*; *O Ginógrafo* (título sugestivo, que José Costa considera sua obra-prima na especialidade em autobiografias). Trata-se do relato de vida do alemão Kaspar Krabbe (K.K.), um tipo estranho que gostava de escrever no corpo das mulheres: “Zelosa de meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela.”<sup>26</sup> O livro de poemas, *Tercetos Secretos*, publicado em húngaro como *Titkos Hámonsoros Versszakok*, é um título reaproveitado por José Costa, anos antes inventado para impressionar a mulher Vanda, imputando-o a Kocsis Ferenc, poeta húngaro que iriam encontrar numa festa de homenagem no Consulado da Hungria no Rio de Janeiro. Sem desconfiar da armadilha, “sem demora Vanda afirmou conhecê-los, tendo lido a respeito em suplemento literário. Acrescentou que o livro de Kocsis fora muito premiado, lançado num catatau de países, [...] e era um deleite ouvi-la assim falando à toa, eu ria por dentro, eu sempre me vingava de gostar da Vanda.”<sup>27</sup> Muito

---

<sup>23</sup> Ob. cit., p. 17-18.

<sup>24</sup> Ob. cit., p. 16.

<sup>25</sup> Ob. cit., p. 89.

<sup>26</sup> Ob. cit., p. 40.

<sup>27</sup> Ob. cit., p. 34.

tempo depois, Costa usará o mesmo título numa obra, afirmando ser “poema de minha autoria outorgado ao emérito Kocsis Ferenc”. No relato de José Costa, a confissão: “havia insistido em remunerar meu serviço, um cala-boca de duzentos mil forintes.”<sup>28</sup> Na nomeação das partes de *Tercetos Secretos*, a pitada vingativa do humor: “Intróito Ornítico”, “Sinfonia das Ninfômanas”, “Rapsódia da Diáspora”, “Crepúsculos Especulares”. Sempre ensombrado por nome alheio, é ainda da lavra de José Costa o título canhestro de um conto, prenhe de sugestões — “Interrogar Coelho”.

Com isso em vista, observa-se que a confiança na submissão dos leitores é parte essencial da “estratégia de marketing”. Vale dizer que, para vender tais títulos, conta-se com o embrutecimento da sensibilidade e da capacidade reflexiva do leitor, que impedem o reconhecimento dos falsos objetos artísticos. Por essa face negativa, a literatura fabricada por José Costa é de natureza farsesca. Significa dizer que, embora produzida por profissional de talento, essa literatura não mais serve para falar do homem na sua humanidade. Seguindo nessa direção, é possível indagar não apenas da história que se repete como farsa<sup>29</sup>, em *Budapeste*, mas indagar por um fragmento de *Miséria da filosofia*, em que Marx ajuíza: “o moinho movido a braços, dá-nos a sociedade dos senhores feudais; o moinho de vapor, a sociedade dos capitalistas industriais”.<sup>30</sup> Posto deste modo, e considerando a história numa franja que vai dos anos de 1980 (pós-ditadura militar) ao limiar do século XXI, nela se inscreverá o Brasil já como parte de um novo arranjo da sociedade globalizada do capital, em plena era da informática, com ventos virtuais a moverem os moinhos, fazendo *tabula rasa* de conflitos. São tempos de um coletivo relegado ao papel de sombra (metaforizados nos escritores anônimos), ou de um mundo intangível, em que se encontram os “eus” dos contactos virtuais — televisão ou computador, olhando em direção única, ou para lembrar Oswald de Andrade, correndo “em pista inexistente”. Mas, aqui, nem certo coletivo rebelde que animou a modernidade, nem o indivíduo atormentado do romantismo. O personagem-narrador de *Budapeste*, nosso contemporâneo, vestirá

---

<sup>28</sup> Ob. cit., p. 142.

<sup>29</sup> MARX, Karl. “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, in: *O 18 Brumário e Cartas a Kugelman*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 17.

<sup>30</sup> Idem. *Miséria da Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1965, p. 105.

sem culpa máscaras de outros, iludido pela imagem especular da tela de face plana em que se projeta.

*Budapeste*, assim, move seu relato com muitos questionamentos. O autor que opera a “fábrica de textos” é também o braço automático que move o moinho do mercado (senhor oculto). E, dessa perspectiva, José Costa é escravizado por ele mesmo, e pelo sócio — o negociador a quem se sujeita. Mas, cada qual ao seu modo, ambos praticam o logro ao leitor, incensados por vaidades e alimentados pelo lucro que lhes garante o enriquecimento e a expansão da empresa. Consideradas as duas faces, a que contém as leis do mercado e a que comporta a dinâmica da arte, *Budapeste* afirma e nega a arte da palavra. Seu antídoto é a ironia certeira, a comicidade escancarada, formas de passagem, de transgressão da ordem, trazendo na fusão de contrários um relato que é canto paralelo de imitação satírica.

### **Dialética da molecagem**

Fator decisivo de distanciamento, então, o humor é um mediador importante em *Budapeste*, elemento que desestabiliza e subverte modelos pré-estabelecidos. E o humor emerge de um intrincado sistema, contemplando jogos verbais de duplo sentido, situações travestidas, e brincadeiras sonoras. Deles se destaca o cacófato, esse encontro desarmônico de sons, que na obra continuamente gera palavras obscenas ou malversa sentidos. Vestígio do farsesco de tradição oral e medieval, transformado pelo tempo, aparece na obra como traço local. Na verve de José Costa, essa válvula de escape reforça o coro das repetições. Dada a natureza das brincadeiras, e procurando raízes na tradição, não seria exagero pensar pelo viés histórico do Brasil escravista, na “molecagem”, correlato brasileiro que serve aqui para nomear as “diabruras” verbais impressas na obra. Pejorativo, na origem, o termo acomodou-se no uso corrente, em larga medida para nomear bulhas infante-juvenis. A irreverência desse ato brincalhão de pregar peças tem como finalidade burlar, transgredir para desestabilizar a ordem. Em *Budapeste*, as molecagens verbais diferem de logros adultos, pré-meditados, como os praticados pela agência do escritor-sombra, e que pertencem ao mundo oficial e sério. Afinal, lido inversamente,

Kocsis mantém semelhança sonora com Chico e, Ferenc, que significa Francisco, em húngaro. Como se observa escondem-se diabruras nesse duplicar do nome e do apelido do autor de *Budapeste*, Chico Buarque.

Por isso, afora as possíveis relações sonoras, de carga poética, desse contemporâneo “coro dos contrários”<sup>31</sup>, há na obra outras intencionalidades expressivas. No caso, valeria destacar algumas do repertório de nomes próprios, pelo aparato de cacofonias que impregna a obra com o espírito brincalhão das bufonarias. Ao recuperar esses timbres da oralidade, desconcertando a fala pelo humor, tais palavras liberadas “do automatismo perceptivo”<sup>32</sup> comprometem relações contextuais, e corroboram a troça por vícios deformantes no uso da língua. Esses sons desarmônicos alargam o território de dubiedades, empestecendo o relato. Essa fonte do riso, que provoca alterações de sentido em *Budapeste*, é primeiramente identificada pelo nome da personagem, José, gravado em húngaro, Zsoze (que para o leitor brasileiro soa estranhamente). Não obstante, em húngaro, o dígrafo **zs** tem como equivalência sonora o **j**, portanto, sem a distorção que em português torna a pronúncia peculiar e risível. Há muitos outros exemplos: o apelido de criança - Pisti (a sugerir também o correlato peste), a mulher, Kriska; nomes próprios como Vanda e Vanessa (irmãs gêmeas), Kocsis (cóccix), Kaspar (caspá), K.K. (caca, na abreviação de Kaspar Krabbe), etc. Entre os sobrenomes, Hidegkuti (autor de *O Colar de Ameixas*), Puskás, Costa, Cunha, Krabbe (caranguejo). Ainda, junções de nomes e sobrenomes, como Álvaro da Cunha; da empresa — Cunha & Costa —, também grafado de modo bizarro por clientes americanos — *Cohna & Casta Agency*, formando parceria pândega com um “bar de nome inglês, com decoração de pub inglês”,<sup>33</sup> *The Asshole*, nas palavras do narrador, para ficar nesses exemplos. Nesse universo incluem-se os arremedos gestuais vinculados à linhagem cômica popular, a exemplo dos tiques farsescos da personagem Álvaro da Cunha. No contexto, trata-se de um disfarce que não disfarça, pois é um sestro do sócio: para despistar conversas diante

<sup>31</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

<sup>32</sup> CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento”, in: *Os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 45.

<sup>33</sup> *Budapeste*, p. 48.

de estranhos, fala entortando a boca para o lado, numa espécie de cochicho, com resultado contrário do que pretende.

Ainda, nesse relato vertiginoso, orientado pela economia de parágrafos e de pontuação, alargado por sonoridades dissonantes, e interceptado por muitos ritmos, o sobrenome Costa (variante Kósta) ganha vulto e se duplica no vocábulo costas (que também é verso), termo que é repetido exaustivamente com variação de sentido: “soltaram as costas”, “daria as costas”, “mochila às costas”, “enterrá-los nas minhas costas”, “Costas quentes” (título de revista), “virava de costas”, “com as costas das mãos”.

No campo de disfarces e burlas, ainda, é notadamente singular certa escolha de nomes próprios, como aquele da seleção húngara de futebol<sup>34</sup>. Seguindo informações do historiador István Jancsó, esse time vice-campeão da Copa de 1954 exibia um futebol bem armado sem abdicar da alegria e da criatividade na disputa final, contra o adversário alemão (então vencedor), que apenas se preocupava com desempenho técnico. Embora confirmando a brincadeira, o fato de Chico Buarque espalhar pelo relato o nome dos jogadores daquela equipe não bastaria para justificar o procedimento internamente. Mas o uso não é gratuito. Por exemplo, a unidade da equipe, configurada nas posições que ocuparam na área (desfeita pelo tempo), também foi desfeita na inserção discursiva. Os nomes espalhados sem ordem, e escondidos no anonimato das novas posições, constituem na obra um corpo alegórico singular. Em *Budapeste*, os velhos e valorosos jogadores foram destronados do passado heróico e estrategicamente ensombrados em nomes de ruas e de empresas, ou em profissões, desfeitas as pistas dos grandes feitos esportivos. Assim, a linha média foi recolhida num contexto impróprio: “Lantos, Lorant & Budai” são, nesse novo contexto, “grandes livreiros húngaros, editores dos mais destacados livros do país”.<sup>35</sup> Já o goleiro Grosics, não menos deslocado, empresta seu nome ao “agente

---

<sup>34</sup> Agradeço ao historiador István Jancsó as traduções de todos os termos da língua magiar, não traduzidos em *Budapeste*, bem como informações adicionais sobre a cultura húngara, de grande valia para esta leitura. Também devo a István Jancsó as referências acima: a equipe usada de modo sistemático, a importância esportiva do time, o nome dos jogadores, a indicação de suas posições no campo.

<sup>35</sup> *Budapeste*, p. 165.

Grosics, da Polícia Federal”.<sup>36</sup> Outro, como o professor Buzanszky Zoltán, se dissolve numa personagem que é, como José Costa, um autor anônimo e o prefaciador dos já mencionados *Tercetos secretos*.<sup>37</sup>

Nesse universo burlesco, farto de ambigüidades, duplicações, deslocamentos, armadilhas da língua, há ainda a destacar a intencionalidade de Chico Buarque de omitir o sentido de alguns termos escritos em húngaro, significativos para a compreensão do conjunto. E assim como Ferenc é Francisco, Fülemlé é rouxinol, e não sem querer este é o sobrenome de Kriska. Ainda, sabemos que é somente por ela (Rouxinol) que José Costa diz ter por “noites a fio” concebido “o livro que ora se encerra”.<sup>38</sup> E esse mesmo livro, que revela bastidores da “fábrica de textos” Cunha & Costa, não seria um indicador de mudança de vida, e do fim da sociedade com Álvaro? E mais. Não estaria rompendo, assim, a barreira do anonimato com a publicação? Embora possível, faltam indicações mais consistentes no relato. Afinal quem se esconde sob o nome de Zsoze Kósta, escrevendo originalmente em húngaro a obra *Budapest*, a qual supostamente conhecemos por uma tradução? Acaso o poeta Kocsis Ferenc, ou o “Sr...” não identificado pelo nome, mas sabidamente o ex-marido de Kriska, de quem José Costa por um tempo sugestivamente vestiu “o capote e o gorro”? O nome do narrador grafado em húngaro e o título da obra, *Budapest*, espelhado sem o -e final, nos iludem. E nesse enredar de pilhérias e logros, também é facultado pensar no relato de algum pesadelo, numa alucinação, ou em simples devaneio: o foco não é confiável. Em quaisquer dessas circunstâncias, ao sair da sombra o autor se liberta de tiranias – numa vitória sobre a opressão do ocultamento. A solução final, porém, está deslocada de lugar, uma vez que a cidade de Budapeste, escolha de José Costa, não mantém laços de parentesco direto com o universo sociocultural do protagonista.

Dessa perspectiva, a obra está preñe de ocultamentos, e de formas alegóricas, como enredo por trás do enredo, num complicado jogo de ocultamentos e duplicações, em que a cada passagem o mundo abstrato da ordem ficcional (do

---

<sup>36</sup> Ob. cit., p. 146.

<sup>37</sup> Ob. cit., p. 141 e p. 145.

<sup>38</sup> Ob. cit., p. 174.

imaginário) é concretizado pelas ações das personagens e pelas palavras do narrador. Se considerarmos, com Walter Benjamin<sup>39</sup>, que as alegorias são ruínas de um mundo em frangalhos, esse relato fragmentado e cifrado de Chico Buarque esconde ruínas nada desprezíveis do presente, seja no particular brasileiro, seja no âmbito do mundo globalizado.

### **Um piparote, ou quase**

Pelo que foi exposto, mas não apenas, na vida de José Costa se grava um tortuoso mapeamento do presente. A euforia mercadológica, o rápido ajuste aos novos afazeres, e a pronta aceitação da terminologia correspondente, todos compõem uma faceta desse entendimento. Daí o farsesco a pôr em xeque relações entre autor, leitor e obra. Com holofotes voltados para o mercado, o contraditório e subversivo da arte caminha num sentido inverso àquele explorado pela Cunha & Costa, isto é, na contramão da fábrica de textos. Assim, o movimento de destruição, embutido na obra, é manifestação de força externa que desestrutura e aliena, atuando como elemento de dissolução, como elemento desarticulador. Acompanhando Marx, “o trabalho em que o homem se aliena, é um trabalho de sacrifício de si mesmo, de mortificação”.<sup>40</sup>

Não é de estranhar então que ao tematizar seus afazeres e seu cotidiano de homem de sucesso, José Costa mostre tão poucos vestígios do dia a dia do Rio de Janeiro, como pobreza e violência urbana, embora sejam pontos nevrálgicos da nação e da cidade em que habita. Para esse narrador-compiler de histórias alheias é como se o dilaceramento social que partilha na sua vida real só existisse no mundo virtual do noticiário midiático, sem atingi-lo, invertendo papéis: a vida como forma de ficção. Por mais paradoxal que pareça, a pobreza, que lhe é próxima e concreta, está metaforizada no seu favelamento intelectual, em alienações como a de Vanda, que lê automaticamente as notícias sem atentar para seu conteúdo. Ou, no filho de cinco anos, afásico - que vê a mãe por muito mais tempo na televisão do que no cotidiano da casa em que mora -, e mais tarde transformado em pária social. Na dupla face que

<sup>39</sup> BENJAMIN, Walter. *O drama barroco alemão*. São Paulo: Autêntica, 1984.

<sup>40</sup> MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*, 1884.

encerra, o humor continua sendo um elemento possível de superação, ou, ao menos, um traço de resistência.

Ao tomar esse rumo, explorando caminhos do humor com força satírica, o artista segue uma importante tradição local de narradores de memórias. Assim, Chico Buarque navega por águas ficcionais de modernistas como Oswald de Andrade, aqui considerando que o suposto relato de José Costa, por muitos procedimentos, se irmana aos de João Miramar e Serafim Ponte Grande. Isso porque em suas obras homônimas e satíricas, de feição autobiográfica, também se valeram de notas ligeiras, do logro e da brincadeira com a língua, para contar aventuras de viagem, despejar banalidades do cotidiano, desafogar segredos da intimidade. Igualmente, realçando a dupla face do discurso, também dão visibilidade a reflexões sobre o fazer poético, pela base material.

Digamos, então, que embora a obra possa se alinhar àquelas de escritores latinoamericanos como Borges e Cortázar, bem lembrados pela crítica na primeira hora, ou aos europeus, Kafka e Gógol, também nela alinhados, *Budapeste* primeiro estabelece vínculos com a experiência literária brasileira. Nessa linhagem, então, é devedor de certo tipo de irreverência que, entranhada na cultura cômica popular brasileira, se enraíza na poesia satírica de Gregório de Matos, na obra de Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*), aqui seguindo pressupostos da “Dialética da Malandragem” de Antonio Candido. Ainda, como memória linguística e memória discursiva esse relato ligeiro, mas de força poética enigmática, dialoga com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis), *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (Mário de Andrade), com *Libertinagem* (Manuel Bandeira), para ficar nesses exemplos.

Numa interpretação substancial da obra, escrita na primeira hora por José Miguel Wisnik<sup>41</sup>, temos: “*Budapeste*, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde a versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num flash externo, como uma língua-música, que se desse de uma vez por inteiro.” Expandindo a ideia, diria que é no próprio processo do fazer que a obra vai se

---

<sup>41</sup> WISNIK, José Miguel. “O autor do livro (não) sou eu” (resenha, 2003): <http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>.

constituindo como poesia, deixando emergir de águas profundas e nada transparentes (como o Danúbio que não é azul, mas de um turvo amarelo-cinza) as inúmeras variações desse canto paralelo. Repleto de contrapontos, de sincopas e linhas melódicas *Budapeste* poderá ser compreendido também pelo conceito de polifonia, emprestado da música por Mário de Andrade para traduzir a alternância de frases melódicas e harmônicas usadas na composição de poemas em *Paulicéia Desvairada*. *Budapeste* seria, então, um longo poema dramático-musical, em forma de romance, processado num amálgama de procedimentos líricos, romanescos, e farsescos, por meio dos quais o autor traduziu misérias (sociais, culturais, literárias etc.) de nosso tempo, emaranhando-as nos fatos da língua, por muitos subterfúgios do fazer artístico? Nesse caso, sob a história ligeira e universalizante, em harmonia com a vida de José Costa, esconde-se outra história de marcas locais nas disparidades e turbulências que acoberta (Roberto Schwarz em “As idéias fora do lugar”)<sup>42</sup>. Dessa perspectiva, assegura-se uma vez mais o caráter bifronte da obra, reforçando a hipótese de que o princípio de negação da arte, que ronda a obra do escritor-sombra, subversivamente se transforma em vitória da invenção sobre o logro, da experiência poética sobre a alienação, pela fonte regeneradora do riso.

No caso *Budapeste*, por fim, a invenção é levada ao paroxismo e a miséria da literatura é assim questionada no fluxo de sua própria expressão e construção, por conflitos do fazer, e por um desfiar de fragilidades. Portanto, é na própria trama de uma história que se reconta que a miséria da literatura será desentronizada pela invenção poética. Nas palavras finais do narrador, temos a confirmar: “[..] eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia.” E, na sequência, o que antes era um exercício prosaico banal, posto no livro de Kaspar Krabbe, se transfigura em poético, inscrito em novo contexto: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado a sua blusa.”<sup>43</sup> O problema se põe de modo mais

<sup>42</sup> SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”, in: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo: Editora 34, 2000.

<sup>43</sup> *Budapeste*, p. 174. Sem prejuízo das leituras, lembra-se que no contexto do livro de Krabbe, em que o trecho aparece pela primeira vez, José Costa ensombra uma mirabolante operação química, numa mistura de vinho alemão popular (*Liebfraumilch*) com palavras de mandinga da cultura popular, na esfera da conquista feminina — “dar de beber a água [...]”. E, aqui, considero oportuna essa sugestão de Iná Camargo Costa, a quem também agradeço a leitura do texto.

complexo se considerarmos como chave desse universo a expressão enigmática de uma legenda (porque não revelada a tradução ao leitor): “ő az álom előtti talajon táncol”<sup>44</sup>. Acaso essas palavras não apreendem o espírito da arte? “Ela [ele] dança no terreno que precede o sonho, único intangível [intraduzível]”.<sup>45</sup>

Dito isso e considerando o universo metafórico da obra, o nome da cidade de Budapeste não seria uma escolha exótica, banal, escolha desprovida de sentido. Essa antiga passagem entre Ocidente e Oriente, partida em duas, poderia traduzir, no plano histórico recente, ruínas de um sonhado modelo político que ruiu. De outro lado, esta cidade de território dividido em Buda (cidade velha) e Pest (cidade nova), separada pelo rio Danúbio (natureza), e unida pela ponte (construção humana), pode ser ainda mais uma tradução metafórica da arte poética. *Budapeste* será então entendida como uma construção artística que é ao mesmo tempo passagem entre mundos e território ameaçado. Mas esta cidade é também o lugar escolhido por José Costa para morar, e Pest um espaço específico, permite ver, pela outra face, indícios de desarticulação e apagar do passado. Juntando problemas, nessa grande transposição de sentidos afluem os motivos do duplo, do mundo ao revés, do narrador não confiável, a língua babélica, situações insólitas, alucinações, sonho, pesadelo, logro, molecagens, passagens impossíveis, falsas passagens, mundo virtual, vozes insubordinadas, e da própria narrativa como poema em forma de romance. Tudo isso converge em *Budapeste* para traduzir uma parcela expressiva da vida contemporânea, e de constantes da arte. E essa é uma boa paga ao leitor. Já disse o finado Brás Cubas que “a obra em si mesma é tudo”. Vale conferir.

---

<sup>44</sup> Ob. cit., p. 9.

<sup>45</sup> Tradução livre de István Jancsó.

## Bibliografia

BANDEIRA, Manuel. "Itinerário de Pasárgada", in: *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 314.

BENJAMIN, Walter. *O drama barroco alemão*. São Paulo: Autêntica, 1984.

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

CANDIDO, Antonio. "Poesia e ficção na autobiografia", in: *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, p. 60.

CHKLÓVSKI, Victor. "A arte como procedimento", in: *Os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 45

HAUSER, Arnold. *Origen de la literatura y del arte modernos III*, Madrid: Guadarrama, 1974, p. 212.

LUKÁCS, Georg. *Estética* (VII). Barcelona, México: Ediciones Grijalbo, 1966. Trad. Manuel Sacristán.

MARX, Karl. "O 18 Brumário de Luís Bonaparte", in: *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 17

\_\_\_\_\_. *Manuscritos econômicos-filosóficos*, 1844 (1844, I, 22)

\_\_\_\_\_. *Miséria da Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1965, p. 105.

RÓNAI, Paulo. *Como aprendi o português e Outras aventuras*, São Paulo: Globo, 1992.

SCHWARZ, Roberto. "As idéias for a do lugar", in: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo: Editora 34, 2000.

SPITZER, Leo. *Linguística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1969, p. 256

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. "O autor do livro (não) sou eu". In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

**Maria Augusta Fonseca.** Prof. Sênior Livre-Docente da USP. Foi Professora Adjunta de Literatura Brasileira na UFSC. Algumas publicações - Livros: *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande e o universo do circo* (1979); *Oswald de Andrade – Biografia*.

(1990) (2008); *Por que ler Mário de Andrade* (2013). Ensaio: “A carta pras icamiabas”. (1988); “Tai: é e não é. *Cancioneiro Pau Brasil*. (2003-2004); ““O aparente e o oculto: Bento Santiago no país dos manducas” (2014) “Fósforo aceso – um poema minúsculo – um poeta sagaz” (2021); participa de *Oswald de Andrade Obra incompleta* (org. Jorge Schwartz), (EDUSP, 2021-2, 2 vols.) com: 1. *Edições críticas de Memórias sentimentais de João Miramar* e de *Serafim Ponte Grande*. 2. Dois ensaios sobre as respectivas obras; ensaísta e organizadora, com Raul Antelo de *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia – Um século de Pauliceia desvairada* (SESC, SP, 2022); “Alegorias do Brasil em *Leite derramado*” (2024).