

O ESPELHO VENENOSO DA NAÇÃO: NOTAS SOBRE *BUDAPESTE*

Antônio Marcos V. Sanseverino

A poesia enganosa...

Depois de descrever a dimensão ambivalente do romance, José Miguel Wisnik recupera o tema do duplo com que Chico Buarque põe em cena a discussão sobre o lugar e papel da criação na contemporaneidade, com “uma dialética escorregadiamente brasileira” (Wisnik, 2004, p. 163). Depois, finaliza seu ensaio com a seguinte passagem:

Uma cidade é a cifra secreta da outra, numa equação termo a termo em que a incógnita do romance, pode-se dizer, é o narrador, e em que a incógnita do narrador é a mulher. As duas formam uma só. Mais não se poderia dizer, e não só por uma questão de “confidenciabilidade”. *É que há romances que, no exato momento em que terminam, transformam-se em nada. 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 extremo, como uma língua-música, que se desse de uma vez, por inteiro.* (Ibidem, p. 164, grifo meu).

É interessante o modo como o crítico lê a passagem final em que Costa (agora definitivamente Kósta), de volta a Budapeste, reconciliado com Kriska, se entrega ao amor. A dimensão posta é que o romance termina em *poesia, como uma língua música, por inteiro*. Existe, então, uma passagem da dimensão prosaica da forma romance para a musicalidade própria do verso poético. Se não for equívoco, parece-me que está implícita a conciliação final, em que o conflito romanesco, marcado no vaivém Budapeste-Rio, se encerra no lirismo poético em que Costa se encontra consigo ao se encontrar plenamente na relação amorosa com Kriska. Em síntese, o crítico encontra a conciliação da poesia onde ela não se encontra. Vale citar a passagem:

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

Quando o narrador coloca que “agora lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia”, isso traduz a coincidência temporal entre a narração e o narrado, como se o leitor estivesse vendo a cena acontecer, de tal modo que Kriska tem um delicado gesto de pudor. Em outros termos, na forma de narrar, o livro se encerra com apagamento da distância que separa o narrador do mundo, que lhe permite ordenar a experiência, mas que traz a frieza objetiva da ordem. Aqui, ao contrário, a fusão amorosa está na fusão do presente e do passado, da palavra e do gesto. Ao final, então, poeticamente, o romance se encerra com gesto impossível da conciliação plena, figurada na fusão amorosa que se anuncia.

Essa leitura, encaminhada, está ali presente no texto, mas há ainda um movimento esquisito nesse trecho (assim como no andamento do livro, marcado por vários momentos de estranheza, de indeterminação e de repetições). Acho que há um veneno irônico que deixa um fel no encerramento da leitura do romance, algo que está sutilmente indicado no início do trecho citado: “pois se tinha pelo eu do livro alguma simpatia, era com seu desumano criador que ela se encantava” (grifo meu). No problema da indefinição de quem é o criador, que não é José Costa, parece-me que se indica um movimento de um termo a outro que não

se resolve, que não se decide, que não se fixa, mas também evolui. Em outros termos, a realização de José Costa dá-se quando ele se torna novamente pai e entra num fluxo incontrolável de atribuição de autoria para si de textos que não escreveu. Na troca de lado, ele repete Kasper Krabbe e, se chega a acreditar que é autor, fica a marca do engano.

Observe-se que José Costa quis sempre manter o anonimato. Sua condição de *ghost-writer* era motivo de vaidade às avessas, por se saber autor de textos consagrados e elogiados na autoria de outros. Era algo que não confessava para ninguém, que ele escondia. O congresso anual de escritores anônimos é momento de transbordamento, em que se constrói uma confraria, um segredo, que não pode ser revelado, em que os *ghost-writers* compartilham sua condição e riem do pretense sucesso de políticos, religiosos, jornalistas, escritores... Quando Costa vai junto com Vanda (que o escanteia desde seu retorno) a um festa de ano novo. Depois de vê-la na festa com Kasper Krabbe, ele vai tirá-la da festa. Nesse momento, enciumado, ele diz a ela: *eu sou o autor desse livro*. Logo a seguir se arrepende, mas não tem como voltar atrás. Esse é um ponto fundamental do romance, pois nesse momento ele decide retornar a *Budapeste* e rompe o vínculo com o Brasil. Nunca mais vai ver Vanda. E quando é obrigado a voltar ao Rio de Janeiro, por ter sido extraditado, ele não consegue procurar sua ex-esposa, não encontra o livro de “Kasper” e, ainda, ao ser perseguido por um *skin-head*, reconhece no agressor seu próprio filho, mas não se apresenta. Não consegue assumir a paternidade. Ao final, quando ele declara, ao contrário, que *não é o autor de Budapeste*, ninguém acredita. Em suma, assumir a autoria e a paternidade é uma forma de deixar de ser quem é e se tornar em autor, ou mero nome de autor que é consagrado por obra que não escreveu.

Depois de começar pelo encerramento enganoso, creio que aí já se destaca o procedimento compositivo em que acontece a apropriação do modelo convencional do romance autobiográfico e que é temperada pela ironia corrosiva que instaura um movimento sem fim sobre a natureza do autor. É José Costa? Szoze Kósta? O Sr.? Debate pertinente, suscitado pelo andamento do romance sobre um escritor fantasma, que mostra que há quebra da ilusão da identidade entre eu e autor, narrador

e personagem... O autor passa a ser o Sr. (ex-marido de Kriska), que não se identifica, mas o narrador é Szoze Costa...

Na questão de fundo, o narrador é e não é José Costa. Enfim, poderíamos ficar em um debate interminável sobre o tema. Temos aí um ponto indecível, um problema sem solução que nos aponta para uma voz que é pura exterioridade, uma identidade que é apenas máscara, para um jogo que é mero artifício... Não há interioridade, não há rosto, não há referência segura, pois a subjetividade se reduz à mera convenção genérica. Uma tendência de leitura, como se viu, é tomar esse impasse lógico, do duplo e do enigma da identidade, como um problema narrativo que se resolve no final poético. A questão central, ao contrário, é que não há resolução. Há apenas entrega prazerosa a esse estado regressivo de fusão, de apagamento da distância. A alienação de Costa não só se mantém, como parece uma condição da qual o indivíduo tem lampejos de consciência, mas não tem força, capacidade, nem vontade de superar, pois assumir a responsabilidade de ser autor de sua própria obra e de si mesmo. O que interessa daqui para frente é olhar as marcas convencionais, pequenas fissuras, que impedem (no meu entender) a aceitação da poesia conciliatória e põe em cena um mundo em desagregação.

A forma falhada do romance autobiográfico

A experiência formal de Chico Buarque é relevante na medida mesma em que se sedimenta na realidade social, nos problemas da realidade contemporânea. Há uma série de referências diretas aos conteúdos datados. Isso não diminui a obra. Os objetos representados têm sua integridade e sua existência independentes da vontade do sujeito. Assim, encontramos a referência ao domínio da televisão como meio de comunicação, a degradação do espaço urbano, a violência, a lógica do mercado. Inclusive a profissão de *ghost-writer* seria impensável fora da lógica do mercado. Além desses índices evidentes, interessa ver como eles compõem o romance. No caso, a mediação se dá pelo ponto de vista instável e limitado da primeira pessoa, supostamente de José Cos-

ta, um narrador de constituição problemática. Assim, neste momento, vamos fazer uma análise das fissuras que racham a forma do romance autobiográfico.

No núcleo “lógico” de *Budapeste*, como destacou Wisnik, o romance atualiza o tema do duplo. Ele parece construído nas relações simétricas e especulares entre Rio de Janeiro e Budapeste. Dividido em sete partes, ele traduz o movimento da personagem de Budapeste ao Rio, de volta a Budapeste, de retorno ao Rio, de fixação em Budapeste, da expulsão que o obriga a retornar ao Rio até chegar ao retorno final e consagrador a Budapeste, como autor do romance *Budapeste*. A relação entre as cidades é especular: José Costa (Brasil) corresponde ao Sr. (Hungria); Kasper Krabbe (estrangeiro no Brasil, com biografia escrita pelo *ghost-writer*) a Szoze Kósta (estrangeiro na Hungria, com a biografia escrita pelo *ghost-writer*) e assim poderíamos ir listando as diversas imagens correspondentes.

Seriam dois lados do espelho plano,¹ de tal modo que os personagens e as ações ganham dimensão simétrica e invertida. O problema da identidade, como se viu antes, é, portanto, o que se evidencia com força. Não se trata de defunto autor, mas de escritor fantasma, de criatura que se descarna da identidade brasileira para se tornar irremediavelmente Zsoze Kósta, alguém que luta para apagar as marcas estrangeiras (no caso, brasileiras) de sua fala magiar em um romance escrito em português.

Em *Budapeste*, a repetição dos mesmos elementos, às vezes, cria certa previsibilidade de movimentos, como um jogo de xadrez em que o movimento das pretas corresponde ao movimento das peças brancas, em que o gesto na frente do espelho corresponde ao simétrico oposto do outro. Esse uso tão previsível parece ser um modo irônico de apropriação de fórmulas de composição romanesca em que o lugar comum funciona como sinal da identidade autoral do *best-seller*.

Cabe observar que o valor reconhecido do romance é mediado pela aceitação pública, pela quantidade de livros vendidos e pela forma como é lido. Caberia ver quem são os leitores. Talvez baste ver o modo como o leitor é figurado. Vanda, por exemplo, lê *O Ginógrafo*, e encantada, acaba lendo e relendo. Ela, que não era dada a leituras continuadas,

fica seduzida pelo autor. Há uma dimensão de desejo erótico que fica subentendido aqui. Costa chega a imaginar o modo como o exemplar do livro foi parar no cesto de sua sala, imagina a leitura realizada por Kasper Krabbe e a entrega de sua esposa. No caso reverso, é *Budapeste* que permite a Kosta conquistar definitivamente a aceitação tanto de Kriska quanto de sua cidadania húngara.

Na sua última estada no Brasil, mal saindo do hotel, ele não reconhece o filho (se é que fosse seu filho), não encontra mais a ex-mulher e fica como se fosse um estranho no Rio. Nessa última vez que passa pelo Brasil, o passado recente se desfaz, deixa de existir objetivamente. Ele não reencontra nem as pessoas de sua intimidade, nem marcas características de sua cidade natal. Isso fica evidente na volatilidade do reconhecimento de *O Ginógrafo*, uma obra que literalmente se desmancha no ar e cai no esquecimento absoluto. Isso tudo dá um certo ar onírico, um certo clima fantástico, marcado pelo traço excessivo, algo kafkiano, de apagamento completo da presença do *best-seller* de Kasper Krabbe nas livrarias.

Como outra forma de repetição, o mesmo elemento aparece com função diferente em novo contexto narrativo. Como exemplo, vejamos o início do romance:

Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã, ao deixar o metrô, por engano numa estação azul igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Aí estou chegando quase... havia algum problema com a palavra quase. Só que em vez de apontar o erro, ela me fez repeti-lo, repeti-lo, repeti-lo, depois caiu numa gargalhada que me levou a bater o fone. (Buarque, 2003, p. 5).

O narrador reproduz no português, por tradução, o efeito de estranhamento provocado pelo uso não convencional do húngaro. Pelo ponto de vista do aprendiz, semelhante ao infantil, as regras não estão plenamente interiorizadas, aprendidas. Isso provoca efeito cômico na sua professora. Quando esse trecho é repetido mais adiante no romance, o

narrador introduz algumas variantes importantes. Costa liga na saída da estação do metrô, por cabotismo, para mostrar a frase aprendida. O erro e o deboche provocam nele irritação. A seguir, ela pede desculpas. O efeito do trecho repetido é distinto, pois é quando o relacionamento amoroso de Costa e Kriska decola.

Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e por tomá-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou em saber quem tinha sido eu, o que fazia, de onde vinha. Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia, para ela tudo isso era coisa nenhuma, era matéria de meus sonhos. (Ibidem, p. 68).

Logo após a repetição do início, vê-se que para Kriska não existe mundo além da Hungria. José Costa vai se encontrar em Kriska, na sua afirmação radical da pureza da língua magiar, que não se aprende em livros, na negação da televisão e da entrada o inglês globalizado. Em Budapeste, José Costa encontra a possibilidade de ser diferente do que é no Brasil. Desenha-se para ele outra possibilidade de vida, que pressupõe, no entanto, apagamento do que fora. No Brasil, José Costa fazia o trabalho pela satisfação pessoal. Para ele, a escrita valia pelo prazer de construir um discurso assumindo outra identidade. Quanto melhor realizado, quanto mais impacto, melhor. Álvaro Cunha, seu sócio, era quem fazia a intermediação da venda do trabalho de Costa. Na Hungria, depois de aprender a língua, Costa une as duas funções. Não há ninguém como o ex-sócio.

O núcleo formal do romance está, portanto, no trânsito de José Costa entre Rio de Janeiro e Budapeste, no vaivém do personagem até que se estabilize na Hungria. Esse movimento se estabelece a partir da dialética entre familiaridade e estranhamento. Primeiro, Budapeste aparece (na língua, nas pessoas e na cidade) como algo distante (incompreensível, ameaçador e sedutor). Ao voltar da primeira estada longa, ele reencontra uma estranha rotina familiar, da qual se sente afastado. Perto do Natal, a família, o escritório e a esposa, todos lhe parecem esquisitos. Até mesmo seu ciúme parece ilegítimo, fora de lugar. Para o especial

a ser gravado para a televisão com Vanda, ela impõe que ele espere na rua. Ao voltar para Budapeste, ele é um estrangeiro a lutar para se reencontrar na nova rotina, superando pacientemente a distância de Kriska e seus outros amantes e precisando aprender um novo trabalho e uma nova língua. Ao voltar ao Rio, anos depois, tudo fica irreconhecível e assustador. Nem o filho, que vai persegui-lo, Costa vai reconhecer...

Enfim, o núcleo parece estar nessa relação de espelhamento entre as duas sociedades. José Costa reencontra-se consigo mesmo em Budapeste, porque lá ele é alguém solitário que deve se fazer por si mesmo. O trabalho (não há Álvaro), aprendizado solitário e sofrido, os ciúmes controlados, a aceitação de Kriska com seus outros homens... O longo esforço e o lento aprendizado levam Costa ao aprendizado do Húngaro, a tal ponto que acredita ter apagado as marcas estrangeiras. Reassume sua condição de *ghost-writer* e vai ao extremo de escrever poesia, *os tercetos secretos*. Sua crise, inclusive, que leva a se confrontar com o Sr. no encontro de escritores anônimos é por que Kriska percebe um quê de estrangeiro nos tercetos. Ao voltar para a Hungria, ele parece reencontrar o outro possível, desejado, para a identidade nacional plena, construída por um língua sedimentada, cristalizada, sem contato de marcas estrangeiras. O mal estar, o fel, o veneno na poesia erótica do final, está no fato de essa reconciliação dá-se por falsificação.

Chico Buarque mostra que esse movimento todo é farsesco, a ponto de o leitor não saber mais da autenticidade de nada. Observe-se que esse é o veio mais interessante do romance. Não é a poesia, o lirismo, mas a força subterrânea que leva à desconfiança e à corrosão da crença na pureza desse amor e na reconciliação com outra nacionalidade.

O romance *autobiográfico* é a forma, fórmula em que se assenta *Budapeste*. Como forma, o indivíduo narra em primeira pessoa (no presente) a trajetória de sua formação. Temos a escrita do eu, modelo burguês de um indivíduo que se constrói por si mesmo. O problema se põe no modo como o gênero vem a se realizar, pois há vários pontos de estranhamento, outros de artificialidades (emprego de clichês) e outros de indeterminação.

Como gênero artificial, podemos dizer que, sutilmente, Chico Buarque construiu um romance em que aplicou uma fórmula sedimen-

tada na tradição romanesca, da autobiografia. Dentro do romance, ele põe em cena a escrita de *O Ginógrafo*, em que José Costa ouve as fitas de Kasper e depois põe a experiência do alemão chegado ao Rio de Janeiro dentro de um fio de meada ficcional e forçado. A escrita sobre o corpo de mulheres... Essa possibilidade de colocar-se no lugar do outro, traço dramático que pode significar a tranquilidade de escrever sem precisar assumir a responsabilidade da autoria, deixa José Costa à vontade para escrever e para soltar sua criação. Ele escreve, o outro assume o compromisso pela palavra impressa. Outra possibilidade, complementar, está no fato de que existe uma fórmula que permite compor os motivos de tal modo que o romance constrói-se por si (por isso, ele conseguiria prever a próxima frase que seu clone escreve)...

Desse modo, as imagens artificiais, como uma *lágrima no olho esquerdo*, ou as oposições e simetrias, ganham outro sentido. Não há esforço realista pleno, no sentido mais de construir uma forma fechada em que há particularização de tempo, espaço, personagem e ação, evidente. Nesse sentido, é interessante precisar os furos e os *defeitos* desse espelhamento, pois eles revelam o caráter amador do produtor de *best-seller* produzido sob encomenda, que constrói tipos submetidos ao enredo (e às vezes ao acaso) e não ações que sejam suscitadas pelo caráter de personagens complexos.

Quanto aos momentos de estranhamento, o romance traz uma série de pequenas quebras da verossimilhança: o artigo escrito por outro; os tercetos secretos, cujo nome ele inventa no Rio e depois vai escrevê-los em Budapeste; o desaparecimento completo de qualquer registro de *O Ginógrafo*; o encontro anual de escritores anônimos, com ênfase na cômica proposta de manifesto dos *fantasmas*... Esses pontos criam fissuras no andamento narrativo do romance autobiográfico. Podem ser lidos como pequenas falhas da lógica realista, pontos que remetem a uma explicação não natural; podem ser também pequenos sinais de um mundo opaco, cuja capacidade de compreensão não é dada ao narrador. Creio que, integrando as possibilidades anteriores, esses momentos de estranhamento impõem uma necessidade de desconfiança quanto à confiabilidade do que é relatado e principalmente da capacidade de configuração do narrador. A distância segura que permite a configu-

ração do mundo, da dimensão épica, não é mais possível, a não ser como manifesta artificialidade. Por isso, nem mesmo a suposta poesia final (conciliação) não deixa de ter o travo amargo da brincadeira, do jogo que se esgota em si mesmo. A par disso há ainda vários pontos de indeterminação, que se reproduzem do centro em vários trechos do romance. Trata-se de pontos indecidíveis.

A partir daí, do esquema simétrico do espelho, das repetições das situações estranhas e dos pontos de indeterminação, o caráter farsesco do romance como que se revela no mal-estar de algo não completamente formado, de problemas de composição. Até mesmo a simetria previsível, algo de um jogo impossivelmente simétrico, traz a aparência de esquema abstrato que lembra a escrita amadora, como o caráter bisonho do aprendiz que confunde a harmonia com a correspondência plena entre as duas partes. Assim que criaria correspondências especulares entre Rio de Janeiro e Budapeste, como um jogo que põe pistas para o leitor descobrir. Isso aparece desde a capa e a contracapa e pode chegar aos nomes de jogadores da Seleção Húngara de futebol, a grande sensação da Copa de 1954. Isso pareceria mero problema de composição do romance, mas é mais do que isso.

Isso pode ser visto em dois níveis. De um lado, temos a escrita autobiográfica de Costa que se realiza pelo trabalho de construção de Budapeste. De outro, os nós de artificialidade, de estranhamento e de indeterminação que minam a construção de uma formação plena do indivíduo (*o veneno do livro*). Na sobreposição dos termos, vemos que a promessa de realização individual pelo esforço traz a promessa falsa e mentirosa que se põe como grande manipulação de força desconhecida (uma vingança do Sr.?). Cabe insistir que se trata de uma charada que deixa pontos indecidíveis e que levam ao equívoco de acreditar numa conciliação poética.

Creio, no entanto, que não se trata de defeito formal, mas de problema que esteticamente indica como a experiência do capital penetra tão intensamente que a própria escrita subjetiva e pessoal cumpre o protocolo convencional do gênero. Vira lugar-comum, uma técnica eficaz de criar um *eu autoral* que pode ser qualquer um, qualquer Zé Costa.

Vimos, de início, que o homem – graças àquele pequeno hiato, graças àquela esfera de símbolos que ele interpôs entre si e a natureza – conseguiu adaptar a natureza às suas necessidades. No processo dessa adaptação, o homem criou um novo mundo que atua por sua vez profundamente sobre seu criador. Surgiu a paradoxal situação de que o mundo interposto pelo homem entre si e a natureza se transformou numa espécie de segunda natureza artificial, que ameaça impor-lhe condições semelhantes àquelas que determinam o comportamento dos animais na natureza primitiva. *O homem vive hoje dentro do mundo artificial da sua técnica, quase como o animal dentro do seu ambiente natural, fechado no círculo de impulsos e reações.* (Rosenfeld, 1993, p. 16, grifo meu).

Anatol Rosenfeld analisa a transformação sofrida pela técnica, sempre vista dentro da esfera simbólica, ao longo de sua evolução, no uso feito pelo homem. Ela perdeu o caráter de instrumento que alongava a mão do homem, e que o ajudava a dominar a natureza. A técnica ganhou autonomia e interpôs-se entre o homem e a natureza, como se uma segunda natureza fosse e o homem, um animal dentro desse simulacro, submetido ao reino da necessidade. Essa é a alienação do homem de si mesmo, relacionada ao domínio do capital, à produção em massa. Do mesmo modo, o uso da linguagem por José Costa tem essa dimensão. É uma produção que está inserida na lógica do mercado.

O imenso crescimento do complexo industrial-monetário também trouxe em seu bojo a cidade moderna, aquilo que mais tarde o poeta chamaria *la ville tentaculaire* – a megalópole cuja incontrolável expansão e divisão celular agora ameaça asfixiar tanto as nossas vidas. Disso vem a definição de um conflito novo, de grande importância: aquele que acontece entre o indivíduo e o mar de pedra que, a qualquer momento, pode esmagá-lo. (Steiner, 1991, p. 32).

Como se pode ver, a técnica, que caracteriza nossa vida contemporânea, colocada como uma expressão da evolução do capitalismo, está presente de forma esmagadora e destruidora. Seria uma espécie de signo de morte, uma espécie de alienação que se coloca entre o homem e a natureza, entre o homem e a compreensão de si. Sair disso seria a descoberta de um território livre, onde há a vida, onde esta é difícil e instá-

vel. No caso brasileiro, estamos vivendo a desagregação da experiência nacional (cf. Ridenti, 2006; Schwarz, 1999). Essa marca do esmagamento ganha a dimensão de perda do ideal nacional, da perspectiva de realização de um projeto de transformação. De certo modo, a volta ao clichê e ao molde técnico evidencia que o indivíduo fica reduzido a pura exterioridade, pura máscara sem rosto. Nesse sentido, a técnica romanesca leva ao extremo uma forma naturalizada e automatizada, de tal modo que a promessa de integração ou de completar a formação revela-se vazia.

A nação reencontrada... na Hungria

As articulações formais de *Estorvo* (1990) e *Benjamim* (2000), que trazem a experiência brasileira depois da ditadura militar, ganha nova dimensão em *Budapeste*. Em *Estorvo*, temos a personagem em desarticulação que foge sem nem saber do quê, que vê o mundo desmoronar, que está a caminho da marginalidade, que não compreende mais a realidade, que se mostra opaca e desconfortável. Em *Benjamim*, pelo olhar do protagonista, sua história passa como um filme nos instantes que antecedem sua morte. Não há revelação, não há iluminação. É um modelo medíocre, envelhecido, premido pela culpa de ter levado Castana Beatriz à morte e que revê em Ariela sua suposta filha. Sua morte, fuzilado, dá-se mais pelo acaso, pela suposição de que tivesse um caso com Ariela, do que por qualquer motivação política. Ele não compreende o mundo em que viveu. Há interesse nessa retrospectiva histórica, porque o golpe militar, o recrudescimento da ditadura, a guerrilha, o milagre são vistos pelos benefícios ou prejuízos pessoais de um personagem que enxerga apenas sua imagem em tudo isso. Não é capaz de vislumbrar nada além de si mesmo. O leitor é convidado a ver mais do que o personagem, a ver um Rio de Janeiro decadente...

Em *Budapeste*, parece que temos um passo adiante. A difícil articulação entre a ficção autobiográfica e a experiência histórica de início de milênio é posta na dimensão problemática de uma subjetividade que se restringe à máscara sem rosto.

Se em lugar das influências literárias, que de fato estão como que à escolha, pensarmos na linguagem que usamos, comprometida – sob pena de pasteurização – com o tecido social da experiência, veremos que a mobilidade globalizada do ficcionista pode ser ilusória. A nova ordem mundial produz as cisões próprias, que se articulam com as antigas e se depositam na linguagem. De modo mudado, esta continua *local*, e até segunda ordem qualifica as aspirações dos intelectuais que gostariam de escrever como se não fossem daqui – restando naturalmente descobrir o que seja, agora, ser daqui.

No momento o sistema literário nacional parece um repositório de forças em desagregação. (Schwarz, 1999, p. 58).

Ao comentar *A formação da literatura brasileira*, Schwarz discute a tensão entre um sistema literário que se completou, atingiu maturidade, com movimento próprio, mas que não tem correspondência na formação econômica brasileira, nem tampouco nos âmbitos social e político. Se a hipótese estiver correta, parece-me que o romance de Chico Buarque traz essa tensão para dentro de sua composição. Aparentemente temos o homem desenraizado, um Szoze Kósta. O núcleo do problema, no entanto, é a desintegração nacional, “realidade material da história contemporânea” (Ibidem, p. 160).

Ao estudarmos *Budapeste*, parece-me, estamos lidando com uma forma estética que repercute a experiência brasileira da desagregação brasileira. O problema *local* continua se pondo no centro da escrita... Superada a ditadura militar, frustram-se as expectativas de que a democracia política trouxesse novas práticas e formas de participação, de que houvesse um projeto social (englobando educação e saúde), de que viesse a acontecer a incorporação dos *sujeitos monetários sem dinheiro*, de que a identidade nacional viesse a se afirmar como referência positiva e articulada à vida cotidiana. O Brasil se integrou à globalização econômica de modo acelerado, minou as possibilidades de projeto nacional e trouxe na esteira a desagregação social: violência, cidades com crescimento descontrolado, trabalho informal, organização *moderna* do crime, tráfico de drogas, acentuação da exclusão e da pobreza. Qualquer utopia se esvaziou: *amanhã vai ser outro dia*, mas se anuncia pior do que hoje.

José Costa passeia alheio a tudo isso. Ou melhor, integrado na divisão de tarefas modernas, como pena de aluguel, torna-se um Luís da Silva, de *Angústia*, sem o amargor ressentido. O mal-estar de sua condição profissional existe, pois não pode vir à público a posição de escritor fantasma. Não consegue revelar ou confessar nem mesmo para Vanda, sua mulher. Quando o faz, é o fim do casamento. Ao mesmo tempo, há o orgulho de ver a divulgação de seus textos. Ele deixa como que casualmente o jornal na página de um artigo que escreveu. Espera, então, dissimuladamente a opinião da mulher. Há satisfação de estar aparentemente no domínio do processo quando vê suas palavras reproduzidas no jornal, atribuídas a grandes políticos. Observe-se que há indiferença quanto ao que representa seu discurso. Não lhe interessa a esfera de ação (política, religiosa, cultural...), nem a posição ideológica. Há apenas o gosto da composição em si mesma, uma espécie de *arte pela arte*, a satisfação de manipular a linguagem. A indiferença quanto ao destino de sua escrita, no entanto, ressalta o abismo entre palavra e autoria. Não há compromisso, nem responsabilidade em relação à palavra publicada. Acompanhamos pelo olhar de José Costa a indistinção entre produto de massa e literatura erudita, em que um romance como *O Ginógrafo* passa por grande obra. Com sua indiferença pelo destino de suas criações, vemos como prepondera a irrelevância do valor da linguagem no sentido de representar o mundo ou de intervir na realidade. Enfim, como o mercado é central para a leitura do romance, tudo vira fetiche da mercadoria. Há inclusive os traços misteriosos da forma-modelo que ganham vida própria, como uma força que controla o indivíduo. No capítulo final, o ex-*ghost-writer* tenta discursar e romper com o escrito que chegou misteriosamente as suas mãos, não consegue. O produto tem tal força, ganhou de tal modo vida própria que ele apenas antecipa o que vai escrito. Costa está preso nessa lógica.

Nos anos 80, com a vitória avassaladora da modernização conservadora e excludente, as cidades incharam e a lógica da mercadoria passou a dominar. O sentido político se esvaziou, os motivos econômicos passaram a ser explicação *naturalizada* do mundo. O interesse econômico não precisava mais ser disfarçado com motivos religiosos, sociais ou humanitários. Ser sério, ao contrário, era (e infelizmente ainda é) enqua-

drar a realidade na explicação técnica, assumindo a lógica do capital. A dimensão humana e a crise de sentido, não resolvidas, foram postas de lado, como formas de patética irrelevância, e os problemas culturais (quando não traduzidos em mercadoria) viraram o ridículo aspecto retardário. É nessa dimensão que a *genialidade* de José Costa atua. Na sua cegueira, ele não vê que suas palavras não têm importância enquanto tal. Eles são apenas jogo de cena, enquanto as verdadeiras ações prescindem da justificativa humana ou do projeto social.

A articulação entre esfera privada e dimensão social passou a ser mediada pela realização no mercado. José Costa, mergulhado no processo, não vê nada além da profissão, do ganho e do acesso que o dinheiro lhe dá ao mundo. Ele é a criatura esquisita que trabalha pelo gosto da palavra, pelo prazer poético de escrever, e se realiza na escrita, com a satisfação infantil inclusive de sentir os sons de novas línguas. Essa imagem simpática de ingenuidade e gratuidade do gesto mostra um homem que não se importa com o mercado ou com o pragmatismo de seu sócio. O problema é que ele não se dá conta de que está vendendo tudo isso para qualquer um. Em outros termos, a arte pela arte de escrever, posta no isolamento do escritório, vale apenas enquanto valor de troca e vira necessariamente uma mercadoria.

Assim, dentro do romance, a cidade de Budapeste não tem função realista imediata, revela a realidade do Rio de Janeiro e do Brasil pelo avesso, ao mostrar um país diferente. A dimensão é funcional, contrastiva, especular. José Costa reencontra na Hungria a dimensão de um nacionalismo que busca na língua pura um traço de verdade essencial. Ao aprender com Kriska o gosto da língua magiar, que não se aprende nos livros e que não pode ser contaminada pelo inglês que se insere nos programas televisivos, Costa inicia a busca de uma pureza impossível. Reencontra sua Pasárgada: lá sou amigo do rei, tenho a mulher que quero... Ou seja, uma terra em que o desejo e a satisfação plena se realizam plenamente. Repare-se que ele se sente no exílio quando volta pela última vez ao Rio de Janeiro, pois, quando sai do hotel, não reconhece mais nada, não sabe nem se foi agredido pelo filho ou não... Assim, na experiência amorosa com Kriska ele encontra a realização do desejo de identidade plena e conciliatória. De certo modo, a Hungria é o mundo

feito à imagem e semelhança do desejo de um projeto nacional que desse certo, mas que acabou como espelho quebrado. Não há final feliz, a não ser que se esqueça do mundo, apague-se a identidade e se regrida a uma fusão impossível e sem distância com o objeto do desejo. Somente nesse movimento em falso, o espelho poderia ser restaurado, mas com o terrível veneno da artificialidade de uma máscara vazia.

Notas

¹ Não é o objetivo do presente ensaio, mas essa dimensão especular convida a visitar não apenas os textos da tradição ocidental que tratam do duplo, mas também Machado de Assis, “O espelho”, *Esau e Jacó*, para citar dois exemplos, e Guimarães Rosa, “O espelho”, para citar o mais evidente. A experiência local provoca uma refração tal que o tema do duplo e a forma de tratá-lo ganham uma especificidade brasileira.

Referências bibliográficas

- RIDENTI, Marcelo. O paraíso perdido de Benjamim Zambraia: sociedade e política em Chico Buarque. In: SEGATTO, José Antônio e BALDAN, Ude. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999. (Prismas).
- _____. Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide R. e ROLLAND, Denis (Org.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Humanitas).
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OTSUKA, Edu. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre origem e difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

- WISNIK, José Miguel. *O autor do livro (não) sou eu*. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publi-folha, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. O homem e a técnica. In: _____. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspec-tiva; Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. (Debates, v. 254).
- STEINER, George. *No castelo de Barba Azul*: algumas notas para a redefinição da cultura. Tra-dução Tomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Resumo

O presente ensaio parte da análise do final ambivalente de *Budapeste*, que aparenta uma dimensão poética que se revela artificial e falseadora. A partir desse indicativo, algu-mas marcas formais indiciam o uso irônico da forma própria ao romance autobiográfico. Por fim, esses traços são analisados como se-dimentação formal da desagregação da expe-riência no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave

Chico Buarque; romance brasileiro; desagre-gação da experiência

Recebido para publicação em
12/07/2009

Abstract

This essay analyzes the ambivalent end of the novel that seems a poetic dimension that would prove artificial and falsifying. From this guide, some formal marks indicate the ironic use of the shape autobiographical novel. Fi-nally, these traits are analyzed as sedimenta-tion of the breakdown of formal experience in contemporary Brazil

Key words

Chico Buarque; brasilian novel; breakdown experience

Aceito em
30/09/2009

